PION

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

ROK IV * WARSZAWA * SOBOTA — CENA 50 GR. — 15 LUTEGO 1936 R. * NUMER 7 (124)

DROGI OŚWIATY*

Coraz większe trudności, jakie ma do pokonania szkoła w pracy na polu kształcenia ogólnego, w dziedzinie kształcenia zawodowego oraz w zakresie wychowania zmuszają do postawienia zasadniczego pytania: czy ten stan rzeczy spowodowany jest niedostosowaniem o r g a n i z a c j i szkolnej do nowych warunków pracy i nowych zadań, czy też jest on wyrazem zasadniczej niewspółmierności, zachodzącej między s z k o ł ą, j a k o i n s t y t u c j ą oświatowo-wychowawczą, a strukturą współczesnej cywilizacji?

W poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie trzeba zdać sobie przedewszystkiem sprawę z dwoistości procesu wychowania. Polega on bądź na naturalnem, życiowem uczestniczeniu dzieci i młodzieży w kulturze dorosłych, bądź na specjalnych ćwiczeniach, przekazujących dorobek kulturalny i przygotowujących do późniejszego życia.

Wcześniejszym jest pierwszy typ wychowania. Od chwili narodzin poczyna dziecko uczestniczyć w świecie dorosłych. Przejmuje język otoczenia i uczy się w pewien sposób reagować na określone podniety, oraz szanować ład, jaki zastaje. Umiejętności i sprawności, tą drogą zdobyte, są wyrazem żywej potrzeby dziecka, służą mu bezpośrednio, znajdują potwierdzenie i zastosowanie w bieżących czynnościach dnia codziennego. Nie mają charakteru ćwiczeń celowo organizowanych. Na takiem naturalnem wrastaniu w środowisko, na pogłębianiu i rozszerzaniu procesu polega wówczas wychowanie. Ale ten zasób wiadomości i przekonań, jakie mogą być zdobyte drogą bezpośredniego uczestniczenia, wydaje się ludziom dojrzałym zbyt szczupły i niewystarczający. Wymagają wyjścia poza ten krąg. Wówczas rozpoczyna się proces wychowawczy drugiego rodzaju: dzieci i młodzież podejmują, pod kierownictwem starszych, pewne celowo zorganizowane ćwiczenia, różniące się zasadniczo od bieżących doświadczeń życiowych. W toku tej pracy ćwiczącej, prowadzonej w izolowanych i sztucznych warunkach, nabierają pewnych sprawności, które w całej pełni będą im potrzebne dopiero później, przy wykonywaniu określonej pracy zawodowej. Dzięki tym wysiłkom ćwiczebnym zyskują również dostęp do tych wszystkich dóbr kulturalnych, których w bezpośredniem doświadczeniu życiowem nie znajdują. Na takiem przekazywaniu kultury i na takiem przygotowywaniu do późniejszego życia polega działalność szkoły. Wychowanie to ma zawsze piętno celowości i sztuczności, odcina się zawsze wyraźnie od życia, dostarcza wiedzy na zapas, na wyrost. Od siódmego roku poczyna się w całej sile ten proces wychowania i trwa, zależnie od warunków indywidualnych, przez kilka lub kilkanaście lat. Ale dawniejszy typ wychowania nie zamiera. Jest tylko przygłuszony. Dzieci i młodzież, uczęszczające do szkól. wychowują się nietylko dzięki tym zabiegom specjalnym, przekazującym i przygotowującym, ale również dzięki niezorganizowanemu procesowi uczestniczenia w życiu epoki. Zasadnicze przekonania, postawa wobec życia, styl dążeń i marzeń, wszystko co stanowi żywy i przekształcający się ośrodek osobowości, wytwarza się w tej drugiej, samorzutnej sferze wychowania. Nie w szkole, ale poza szkołą dojrzewa dusza pokolenia.

Intensywność obu tych rodzajów wychowania nie jest zjawiskiem stałem. W różnych epokach bywa różną. Czasami wychowanie uczestniczące wypełnia niemal całkowicie i wystarczająco funkcję wprowadzenia młodych pokoleń w życie dojrzałego świata, czasami zaś główna rola przypada wychowaniu przekazującemu i przygotowującemu.

Zależy to od rodzaju kultury. Gdy tradycja jest tak prosta, żywa i obrazowa, iż może być przekazywana i zachowywana bezpośrednio w obyczajach i obrzędach, wówczas nie jest potrzebną specjalna, abstrakcyjna i książkowa wiedza historyczna ani lekcje historji dla młodzieży, informujące o dawnych zdarzeniach. Przeszłość bowiem ostaje się wówczas w praktyce dnia codziennego, w tożsamości dawnego i teraźniejszego stylu życiowego. Duch przodków jawi się w sposobie życia potomnych. Gdy zaś tradycja stanie się bogatą, odległą i długą, wówczas dla jej opanowania i utrzymania przestają wystarczać czynności życiowe pokolenia, wówczas potrzebną się staje w i e d z a historyczna o zdarzeniach i czynach minionych. Podobnie wobec innych elementów kultury. Gdy wiedza ma charakter umiejętności praktycznej, opanowywać i pogłębiać ją można w toku pewnych zajęć i czynności konkretnych. Nie są potrzebne studja specjalne i przygotowujące. Gdy praca zawodowa jest prosta i nieskomplikowana, uczyć się jej można sposobem terminatorskim, uczestnicząc w jej wykonywaniu coraz pełniej i odpowiedzialniej. Nie są potrzebne długie lata szkolnej, przygotowawczej nauki. Gdy system prawny jest łatwy i przejrzysty dla ogółu, wówczas wiedzy o tem, co dozwolone a co wzbronione, co słuszne a co niegodne nabiera się bezpośrednio z praktyki życiowej, a nie z kodeksów i studjów specjalnych.

Gdy więc kultura pewnej grupy ludzkiej może być w całości ogarniana i potwierdzana w aktualnych czynnościach życiowych, wówczas wystarcza wychowanie uczestniczące: przez uczestniczenie bowiem młodzież osiąga dostęp do całej ważnej kultury. Gdy zaś tylko część kultury aktualizuje się w bieżących czynnościach życiowych społeczeństwa a pozostała część ma charakter dóbr, które nie są i nie mogą być reprezentowane przez takie czynności, wówczas trzeba krąg wychowawczy, dany w doświadczeniach uczestniczenia, rozszerzać wychowaniem szkolnem, t. zn. w sposób sztuczny przekazywać dobra nagromadzone w „skarbcu kultury" oraz w warunkach izolowanych przygotowywać do późniejszej pracy zawodowej.

W Europie, począwszy od średniowiecza, coraz większe znaczenie zyskiwała sobie ta druga warstwa kultury, wzniesiona ponad aktualnem życiem. A równolegle z tym wzrostem znaczenia zwiększała się rola szkoły. Jest w tem głęboka konsekwencja, iż organizacyjne i ideowe założenia szkoły ogólnokształcącej, zasadniczo niezmienione do dziś, wytworzone zostały w okresie humanizmu, który był głównym czynnikiem przekształcania przeważnie jednopłaszczyznowej, żywej, aktualistycznej kultury średniowiecza w nowożytną kulturę dwupłaszczyznową, kulturę bieżącego życia oraz przekazywanej, nieżywotnej tradycji i wiedzy. Im silniejszą stawała się przewaga tej ponadżyciowej warstwy, tem silniejsze stawało się przekonanie, iż zamknięcie dojrzewania kulturalnego dzieci i młodzieży w granicach bezpośredniego uczestniczenia w życiu epoki jest barbarzyństwem aktualizmu, a budowanie wykształcenia społecznego i zawodowego metodą terminatorstwa niebezpiecznym dyletantyzmem. Tem silniejszą stawała się wiara, iż tylko dzięki długiej, wytężonej, specjalnie zorganizowanej pracy szkolnej zapoznać można młodzież z dobrami kultury i tylko w szkołach nabrać ona może gruntownego przygotowania do pełnienia funkcyj społecznych i zawodowych w wieku późniejszym.

Ten związek, zachodzący między szkołą a strukturą kulturalną epoki, zyskuje potwierdzenie w czasach dzisiejszych. Krytyka szkoły wiąże się bowiem z ideologją prądów polityczno-kulturalnych, zmierzających do zasadniczej przebudowy kultury. Program tej przebudowy określić niełatwo, bowiem rozrasta się on powoli, w toku działania, ale zasadniczy kierunek jest jasny. Chodzi o to, by uznawać i kształtować kulturę w konkretnych czynnościach i życiowych doznaniach ludzi, a nie wyłącznie w sferze sztucznie podtrzymywanych wartości, w sferze tradycji, o której się wie, lecz którą się nie żyje, w sferze wymagającej specjalnych przygotowań szkolno-intelektualnych i niedostępnej ogółowi. W tych próbach ostrego porachunku z typem kultury przedwojennej, w usiłowaniach przezwyciężenia coraz silniej zarysowanej dwupłaszczyznowości, w tęsknocie do jednolitej, aktualnej i żywej kultury widzieć możemy, — jak się to często uwydatnia w krytyce amerykanizmu, hitleryzmu lub bolszewizmu—wiele nawpół barbarzyńskiej rezygnacji z dziejowego dorobku i zasklepienia się w aktualiźmie, ale zarazem nie możemy zapominać, iż w tych dążeniach — widocznych zresztą i w innych państwach— znajduje się wyraz słusznej zasady, iż kultura nie może być wyspecjalizowanym i martwym luksusem.

Wiara epoki w wartość tego, co się przeżywa i co się tworzy, wiara narodu we własne siły i dokonania dzisiejsze jest źródłem wzmożonych wysiłków, określających obowiązujący styl życia i z tego względu staje się dodatnim czynnikiem rozwoju kultury. Stwarza dla niej atmosferę lepszą, niż półwierzące i półsceptyczne zaznajamianie się z takiemi dobrami kultury, które w danych warunkach nie mają siły zobowiązującej ludzi do pewnego typu życia. Ż y ć jakkolwiek, a wartości kulturalne traktować jako materjał, o którem wypada w i e d z i e ć — nie jest to wzór wychowawczy słuszny. Im bardziej zaś, pod wpływem tej wiary, wzrasta przekonanie, iż kultura jest i powinna być sprawą życiowo wszechobecną, że wytwarza się i rozwija w dzisiejszych dążeniach i pracach narodu, że jej brak lub jej rozkwit zależy od aktualnej energji człowieka, — tem bardziej wzrasta znaczenie takich form wychowania, które polegają na uczestniczeniu młodzieży w tym aktualnym świecie, tem bardziej słabnie wiara w wyłączną wartość i wyłączną skuteczność wychowania przekazującego i przygotowującego, wychowania szkolnego. Tem się tłomaczy, iż coraz bardziej wzrasta zaufanie do takich metod przygotowania zawodowego, które opierają się na terminatorstwie, dokształcaniu i samokształceniu, coraz silniejsze jest przeświadczenie, iż kulturę ogólną osiągać można przez intelektualne i moralne pogłębianie udziału w aktualnem życiu epoki i narodu, coraz pewniejsze stają się przekonania, iż wychowanie skuteczne i trwałe osiąga się w odpowiedzialnej i ważnej działalności młodzieży.

To samo zjawisko obserwować można na przykładzie zmieniającej się postawy społecznej wobec szkolnych kwalifikacyj: egzaminów, dyplomów, świadectw. Im bardziej dwupłaszczyznową jest struktura kulturalna, tem usilniej podkreśla się ważność sprawdzeń egzaminowo-szkolnych i z tem większą nieufnością odnosi się do świadectwa prób życiowych, ponieważ uważa się, iż są one fragmentaryczne, iż nie mogą objąć tego całego zakresu wykształcenia, jaki powinien być osiągnięty i jaki może być wypracowany tylko w pracy szkolnej i stwierdzony tylko przez szkolną kontrolę. Im bardziej zaś aktualistyczną staje się struktura kul-

* *Pion*, 1. II. 1936.

CZAS

Cofnąć dzień, ach, zatrzymać te wściekłe godziny,
te sekundy w galopie, te tętniące chwile!
Czas wysuwa się ze mnie jak z własnej przyczyny
i zostawia mnie za mną o lata i mile.

Jeszcze dawność przeżywam jak sny najłaskawsze,
w pęcherzykach płuc przeszłe kołysząc powietrze,
lecz już czuję się w t a m t e m stracony na zawsze,
wciąż bardziej oddalony o czas, niż o przestrzeń.

Krew pod skórą melodją opływa mnie czułą,
lecz dnem płynnej istoty rwą sekundy zimne.
Samo ze mnie się groźną c i ą g ł o ś c i ą wysnuło
tragicznie niewstrzymane, konieczne, wciąż inne.

Wrogie! słojami wewnątrz układa się drzewa,
rośliny wyprowadza z trumiennego pudła —
strumieniem się mną ze mnie samego wylewa,
że odchodzę od siebie jak woda od źródła.

O, szkielecie wszechświata! O, wieczna przepastność!
Kręgosłupie lat w bezmiar rosnący daleki!
Zapomnienie mnie z ziemi zabiera na własność,
odrywa bezpowrotnie jak łzę od powieki.

MARJAN PIECHAL

turalna, tem większe znaczenie zyskują sobie kwalifikacje, ujawniane w życiu i działaniu.

Dążenie do kultury żywej i jednolitej krzyżuje pracę szkolną również i dlatego, iż wytwarza atmosferę zmienności, przeciwstawia dynamizm czynnikom stabilizacji. Tymczasem szkoła jest instytucją oświatową, powołaną do przekazywania kultury ustabilizowanej. Gdy zasób wiedzy jest mniej więcej trwały, gdy technika zawodowa ustalona, gdy ideał człowieka wyraźnie i trwale określony, wówczas szkoła spełnia dobrze rolę przekazywania dorobku i przygotowywania do życia, które można przewidywać i określać zgóry. Ale w kulturze zmiennej, w kulturze, w której ani wykształcenie, ani sprawność zawodowa, ani typ człowieka nie są elementami stałemi, szkoła traci grunt pod nogami, traci siłę oddziaływania, traci żywotność. Staje się zawsze zapóźnioną i zdystansowaną, doktrynerską i martwą. Rozmija się tragicznie z wciąż nowemi potrzebami narastającej rzeczywistości, z odczuciami i dążeniami młodzieży. Fałszywy ton i nieusprawiedliwione ambicje towarzyszą jej pracy. Raz po raz przychodzą bolesne rozczarowania.

Te rozważania przynoszą odpowiedź na pytanie, postawione we wstępie. Źródłem dzisiejszych trudności pracy szkolnej jest nietylko jej jeszcze niezreformowana organizacja, niedostosowana do nowych zadań, ale zasadnicza rozbieżność między instytucją szkolną a strukturą współczesnej cywilizacji. Oświatowo-wychowawcze potrzeby epoki są tego rodzaju, iż szkoła zaspokoić ich nie może i żadne reformy pracy szkolnej tej niewspółmierności zasadniczej usunąć nie potrafią. W czasach szukania kultury własnej i żywej, w czasach kultury zmiennej, szkoła musi nieuchronnie stracić swe dawniejsze, bardzo doniosłe i wyłączne znaczenie.

Takiej ocenie sytuacji współczesnej zdaje się przeczyć fakt niebywałego rozkwitu nauk pedagogicznych, a szczególnie rozwój dydaktyki szkolnej. Może nigdy dotychczas nie oddawano się z takim zapałem szukaniu nowych metod nauczania i wychowywania w szkole, jak obecnie. Może nigdy dotychczas nie wymyślano tylu różnych sposobów pracy szkolnej i nigdy dotąd nie przywiązywano tak wielkiej wagi do techniki oddziaływania oświatowego i wychowawczego. Ale to właśnie jest objawem niepokojącym. Im głębsze bowiem pokrewieństwo zachodzi między potrzebami oświatowemi a formami ich zaspokojenia, im bardziej szczerym jest związek między człowiekiem i wiedzą, tem bardziej usuwają się w cień problemy techniki nauczania. Nauczanie i uczenie się są tem trwalsze i skuteczniejsze, im głębiej angażują osobowość, im silniejszy rezonans duchowy potrafią wywołać. Ale wówczas rzecz główna polega na „wewnętrznem przebudzeniu", a pragnienie oświaty toruje sobie drogę śmiało wśród opornego materjału i nie wymaga ani sztucznej podniety, ani sztucznych ułatwień. Jest siłą żywą i twórczą. Z tego stanowiska niewątpliwy przerost zainteresowań dydaktycznych w szkole dzisiejszej tłomaczy się zupełnie inaczej, niż to czynią jego entuzjaści. Wynika on, po pierwsze, z takiego przeładowania szkoły materjałem nauczania, iż dawne formy pracy nie wystarczają i musi być przeprowadzone jakieś usprawnienie, pozwalające podołać zadaniom. Dydaktyka spełnia tu rolę podobną do roli racjonalizacji pracy w przemyśle. Po wtóre zaś, szkoła musi wtłoczyć w umysły młodzieży tyle wiadomości obojętnych i obcych jej, iż nie może się obejść bez dydaktycznych sztuczek, mających ułatwić tę operację. Analogiczne zjawisko zachodzi w dziedzinie wychowania. Stosowanie całego bogactwa środków i sposobów organizacyjno-wychowawczych niezupełnie słusznie uchodzi za świadectwo żywotności, pogłębienia pracy, godnego pochwały posłuszeństwa wymaganiom nauki. Przerost techniki wychowawczej jest nieomylnym znakiem, iż między szkołą i młodzieżą jest przepaść, że wszelkie głębsze więzy duchowe zostały zerwane, że obie strony nie mają sobie nic do powiedzenia, że nie zespalają się we wspólnocie przeżyć i dążeń i dlatego, dla zamaskowania tej pustki, próbują w sposób sztuczny skonstruować płaszczyznę styczności. Z tego stanowiska poczynamy rozumieć napozór dziwaczne zjawisko, iż niezadowolenie ze szkoły i wyników jej pracy stale wzrasta, choć — podobno — stosujemy metody znacznie lepsze niż dawniej. Dzieje się tak dlatego, iż usprawnianie metod, ten pozornie efektowny wyraz postępu pracy szkolnej, jest, w znacznej mierze, gorączkowem szukaniem lekarstwa na trawiącą organizm szkolny chorobę, oraz szukaniem sposobów, któreby pozwoliły podołać nadmiernie rozrosłym zadaniom.

Z tych zasadniczych rozważań wynikają dla współczesnej polityki oświatowej konsekwencje bardzo wyraźne. Po pierwsze, jej zasadniczem znamieniem winno się stać głębokie uświadomienie tej prawdy, iż w świecie dzisiejszym drogi krzewienia oświaty są i powinny być znacznie różnorodniejsze. niż dawniej i że zapotrzebowania oświatowe nie mogą być zaspakajane wyłącznie przez szkołę. Zaspakajane być muszą na wielu różnych drogach pozaszkolnych. Przez liczne i różnorodne instytucje specjalne o ś w i a t y p o z a s z k o l n e j, przez dostosowanie muzeów, wystaw, teatrów, radja, bibljotek, prasy do podjęcia i wypełniania zadań kształcących, przez umiejętną pomoc udzielaną jednostkowym i zespołowym wysiłkom samokształceniowym, przez stwarzanie warunków dla powstania kształcących form terminatorstwa w każdej, bez wyjątku, dziedzinie zawodowej, przez związki młodzieży, przez pogłębianie odpowiedzialnego uczestnictwa każdego człowieka w kulturze narodu. Uznanie wartości tych wielu dróg oświatowych, szkolnych i pozaszkolnych, pozwoli dokonać zasadniczego rozgraniczenia zadań, które powinny być wypełniane na każdej z nich. Będzie to miało dodatni wpływ na skuteczność pracy oświatowej, ponieważ, zależnie od rodzaju zadań i sytuacyj można będzie różnicować metody i narzędzia działania, koordynując działalność na różnych odcinkach i nie dopuszczając do przeładowania pewnych ośrodków oświatowych nadmiarem różnorodnych zadań. Dzięki temu można będzie, z większym niż dotąd umiarem, określić obowiązki szkoły i przyczynić się w ten sposób do pogłębienia i urealnienia jej pracy.

Druga konsekwencja dotyczy pojęcia wykształcenia szkolnego. Ujmowaniu go, zarówno w dziedzinie kultury ogólnej, jak i w zakresie specjalizacji zawodowej, jako samoistnego dobra, którego treść wyznaczana jest przez szkolną tradycję, przeciwstawia się pojmowanie oparte na idei łączności z życiem i potrzebami konkretnemi. Wykształcenie szkolne, ogólne i specjalne, winno harmonizować się z tem wykształceniem, którego człowiek nabiera w sposób naturalny w wieku późniejszym, żyjąc i pracując, jako członek swego narodu. Jakie ma być ustosunkowanie obu tych czynników, to określić można tylko na podstawie dokładnych analiz warunków społecznych, gospodarczych i kulturalnych oraz charakteru danego narodu, ważną jednak powszechnie wydaje się ta zasada, iż wykształcenie, zdobywane drogą szkolno-przygotowawczą, powinno znajdować uzupełnienie a nie przeciwstawienie w wykształceniu, zdobywanem dzięki aktywnemu uczestnictwu.

Trzeci wniosek, wynikający z tych zasadniczych rozważań, pozwala ustalić sposób oceny, jaki winien być stosowany w polityce oświatowej w stosunku do szkoły. Skoro szkoła nie jest czemś samoistnem i czemś nadrzędnem wobec życia, to wartość systemu szkolnictwa nie może być określana wyłącznie przez czynniki immanentne, takie jak program i metody, ale musi być oceniana ze względu na społeczną funkcję, przezeń spełnianą. Znaczy to, iż wartość szkolnictwa w danym kraju zależy od tego. w jakim stopniu ustrój szkolny pozwala na sprawiedliwe obsłużenie każdej warstwy społecznej, od tego, jak przeprowadza rekrutację i selekcję, oraz jak reguluje dopływ materjału ludzkiego do różnych zawodów, jak współdziała z innemi rodzajami działalności oświatowej. Bez porównania mniejsze znaczenie mają oceny programu, dokonywane często ze stanowiska dowolnie obieranych ideałów oraz oceny metod, wydawane na podstawie „ostatniego słowa" wiedzy pedagogicznej.

Ostatni wreszcie wniosek dotyczy stanowiska polityki oświatowej w hierarchji różnorodnych działań polityki państwowej. Przełamanie dawnego szablonu, iż oświata krzewi się tylko przez szkołę, zmusza do porzucenia postawy obojętności, jaką zazwyczaj chętnie zajmowali oświatowcy wobec życia. Jeśli dojrzewa dziś przekonanie, iż wartość wychowania uczestniczącego może być conajmniej różna, jeśli nie wyższa, wartości wychowania szkolno-przygotowującego, to zdać sobie trzeba sprawę, iż wartość ta zależy ostatecznie od wartości życia, w którem się uczestniczy. Dlatego oświatowcy muszą dziś podjąć ten odpowiedzialny trud, by wespół z politykami, ekonomistami i prawnikami określać i realizować takie warunki życia, w których ludzie, młodzi i dojrzali, mogliby się wychowywać i kształcić. Postulaty polityki oświatowej, wynikające z tego szerokiego, życiowego pojmowania oświaty, winny w opinji ogółu zyskać moc tak wielką, by dla ich zaspokojenia decydowano się — jak się to czyni w stosunku do wymagań obrony kraju — na czyny i ofiary.

Takie wydają się nam naczelne zasady polityki oświatowej w dobie dzisiejszego przełomu kulturalnego. Na tych podstawach spróbujemy zorjentować się w dorobku i brakach pracy oświatowej w Polsce oraz zobaczyć jej drogi w przyszłość.

BOGDAN SUCHODOLSKI

DZIEŁO, AUTOR, KRYTYKA

Na charakter dzieła i na drogę, którą odbywa między niewiadomemi mrokami powstania, a pełnem światłem publikacji — wpływa autor i krytyk, ale *decyduje* o nich samo dzieło.

Nie negując znaczenia krytyki, czy twórczości autorskiej, nie możemy przeoczyć pewnej samodzielności dzieła w okresie twórczości i jego wpływu na konstrukcję krytyczną. Jak dotąd jednak ta samodzielność nie była wcale brana pod uwagę i to nieraz było przyczyną nieporozumień między dziełem, a dwoma czynnikami, stającemi na jego drodze. Nieporozumień, niekiedy wprost tragicznych.

Przekonanie, że autor decyduje o dziele, jest złudzeniem. Przecie utwór, przemyślany, ułożony zgóry — wytwór inteligencji, wykształcenia, planów — nie będzie nigdy *dziełem sztuki*. Będzie poprawnym, ale nie mocnym. Pomimo wysokiego poziomu i niewątpliwych zalet, nie będzie nigdy posiadał tego nieokreślonego czynnika, którego odpowiednikiem zaduma widza, czytelnika, słuchacza. Nie będzie „bił" siłą wyrazu. Taki utwór będzie może interesował, ale nie będzie w stanie wywołać nastroju, nie pobudzi, nie narzuci swojej postawy wobec poruszanego zagadnienia.

Dzieła sztuki nie podlegają czasom, nastrojom, kryterjom chwilowym; dzieła sztuki tworzą ducha czasu, nastroje, kryterja własne. Ale takie dzieła sztuki są też od twórcy niezależne, tworzą się jakgdyby same, pod wpływem niewiadomych momentów i czynników, których sumę nazywa się potocznie natchnieniem. Twórca jest najczęściej biernym pośrednikiem, jego talent narzędziem, za którego pomocą urabia się forma dzieła.

Gdyby bowiem dzieło zależało od twórcy, czy istniałyby rzeczy słabsze i mocniejsze tego samego autora? Czy byłoby możliwe to, co się często zdarza, że autor napisze utwór wspaniały, jest młody, obiecujący, budzi nadzieje, daje jedną rzecz po drugiej — rzeczy coraz lichsze. Mówi się wtedy: talent zawiódł, tymczasem to zawiodło co innego. Zdolność do tworzenia, t. zw. talent istnieje w twórcy permanentnie, ale wypływem nagłych porywów, wypływem zmiennych warunków, niewiadomych, niepewnych jest natchnienie i ono to często zawodzi.

O samodzielności dzieła może też świadczyć fakt częstej rozbieżności między zamierzeniami autora a ich wykonaniem, którego skutkiem bywają nawet nieporozumienia między autorem a dziełem.

Wybitnym przykładem takiego nieporozumienia są bezdroża *Człowieka czynu*. Przed premjerą autor dał komentarz do swego dzieła. Interpretacja autora — kto ma znać lepiej utwór, niż sam autor? — nastawiła fałszywie krytyka i widza. Zauważył to w swej recenzji Boy-Żeleński; z zaobserwowanej reakcji widzów dochodzi do wniosku, że autor wskazał pewne rzeczy, które się w utworze nie znalazły. Widz spodziewał się ich, czekał na nie i, zawiedziony, mścił się. Nie było tego nastroju na przedstawieniu drugiem, którego widzowie nie znali interpretacji autorskiej.

Z tego wynika, że widzowie nie widzieli dzieła, widzieli zamierzenia autorskie, oburzył ich rozłam między jednem a drugiem. Ale, że Choromański podał komentarz, który się nie pokrywał ze sztuką, to jest najlepszym dowodem, że on sam nie widział dzieła, tylko swoje zamierzenia, nawet po napisaniu utworu. Nie zauważył psikusa, który mu wyrządziła sztuka, napisawszy się niejako sama, bo niezależnie od twórczych intencyj.

Czystość wrażenia, jakie mógł wywrzeć *Człowiek czynu*, zmąciła też zapowiedź, że to będzie dzieło eksperymentalne, wystawione na marginesie działalności T. K. K. T. Od dzieła eksperymentalnego spodziewano się rewelacji, może w formie raczej, aniżeli w treści. Tymczasem ani forma, ani treść tych rewelacyj nie wykazała. I ta negacja spowodowała, że gdy nie znaleziono tego. czego szukano, pominięto to, co było.

Nie jest to wypadek, niestety, odosobniony, znalazłoby się więcej przykładów na to, że się imputuje dziełu wartości nieistniejące, nie widząc prawdziwych. Winę ponosi tu jednak nie autor, a już stanowczo nie dzieło. Winna jest fałszywa interpretacja krytyczna.

Ponieważ tylko dzieło jest przedmiotem ogólnego zainteresowania i stanowi własność ogółu, a autor zajmuje tylko dlatego, że tworzy i o ile tworzy, a więc poprzez dzieło — z tego wynikałoby, że ono powinno też być bezpośrednim przedmiotem zainteresowania krytyki, jej celem, a równocześnie punktem wyjścia. bez domieszki fałszywych zainteresowań. Tymczasem krytycy często, aż nazbyt często zapominają o tem. I najczęściej punktem wyjścia analizy dzieła staje się wiele rzeczy faktycznie ubocznych, wobec których znika rzecz najważniejsza: istota dzieła.

Jednym z takich czynników ubocznych, urastających do miary czynnika wypadowego, to biografja autora. Ze środka do poznania genezy dzieła staje się często celem. Życiorys staje się przedmiotem ciekawostki. Krytyk nietylko bada twórcę, ale sądzi w nim człowieka. Zmienia się w plotkarkę, gubi się w nieznaczących szczegółach. Objektywizm naukowy gubi się w kumoszkowatem oburzeniu. I zdarza się niekiedy smutny fakt dyskwalifikacji wielkiego twórcy w imię jego małości człowieczej.

Niebezpieczniejszy jest błąd powszechny, bo popełniany dziś przez krytykę, publiczność, a często i autora: ocena dzieła poprzez jego tendencję, najczęściej społeczną. Źródłem tego błędu jest literatura młodego bolszewizmu, która świeżością i śmiałością treści zdołała zainteresować i porwać spragnionych nowości. Porwała tak dalece, że nie zauważono, kiedy znikła granica artyzmu, dzieląca literaturę od publicystyki.

Dziś ślepy pęd do literatury bolszewickiej minął, pociągają tylko wartościowi pisarze w rodzaju Pilniaka, Szołochowa, Tołstoja, ale jako reminiscencja pozostała dominanta kwestji społecznej i czynione kosztem artyzmu koncesje. Modne społecznikowstwo stało się przyczyną, że jedni krytycy szukają tendencji nawet tam, gdzie jej niema, inni potępiają utwór, gdy jej nie znajdują.

Popyt na literaturę bolszewicką, bez względu na wartość utworów i pomimo lichoty przekładów, można wytłumaczyć nietylko urokiem nowości, ale też siłą atrakcyjną, jaką posiada eksperyment. I tu mamy do czynienia z nowym czynnikiem, który powoduje często fałszywą ocenę dzieła — poprzez zasób zawartej w nim treści eksperymentalnej. Niebezpieczeństwo tego stanowiska jest tem większe, że o wartości eksperymentu decyduje przyszłość.

Przeciwieństwem eksperymentu, działającego niekiedy na dłuższą metę, jest aktualność dzieła, która wzmacnia zainteresowanie dla niego i sprawia często, że je wynosi ponad współczesny prąd twórczości, ale nie utrzyma go długo na powierzchni, jeśli stanowi jedyną wartość utworu.

Osąd dzieła poprzez szczegóły uboczne jak: ciekawostki biograficzne, tendencję społeczną, nowatorstwa i aktualność, pokutujące oddawna i do dziś dominujące, mimo, iż byli już tacy krytycy jak Ignacy Matuszewski, starający się dotrzeć do istotnych wartości dzieła — wywodzi się głównie stąd, że są to kryterja konkretne, łatwo dostępne tak dla pracy krytycznej, jak dla umysłowości czytelnika. Degradacja tych mierników do ubocznych, któremi są naprawdę, i wyłuskanie ich z dzieła, gdy chodzi o poznanie jego części istotnych i wartości prawdziwej, wymaga ogromnej kultury krytycznej, wżycia się w utwór, jest związana ze zdolnością transpozycji ekspresji literackiego utworu na ścisły styl krytyka. Przytem stanowisko krytyka jest utrudnione przez fakt, że technika krytyczna nie zna jeszcze właściwych probierzy i pozostawia indywidualności krytycznej wybór sposobów ujmowania dzieła.

Tu właśnie zaczyna się twórczość krytyka, odpowiedzialna i ważna, bo wpływa często tak na twórczość — chociaż nie zawsze można sobie z tego zdać sprawę — jak na charakter samego dzieła, choćby to wyglądało na absurd. Dzieło bowiem — to jeszcze nie rękopis, to nawet jeszcze nie druk, czy inscenizacja. Jego właściwe życie, to jego psychiczna użytkowość. Możnaby tu użyć porównania do roli złota, którego wartość nie da się zmierzyć w kopalni, właściwego bowiem znaczenia nabiera dopiero w obiegu. Arystokratyzm duchowy Młodej Polski czy Parnasistów wykazał pustkę, gdy z niego opadł urok nowości, okazał się pod skalpelem czasu tęczowym mostem nad pustką rozpiętym. Urabianie i tworzenie pewnych nastrojów, przekonań — to dowód siły utworu, tej jego fatalnej, boskiej siły.

Niestety utwór często nie może, częściej nie pozwalają mu działać samemu, bezpośrednio. Między nim a odbiorcą staje pośrednik-krytyk i wpływa na charakter i kierunek drogi, jaką dzieło odbywa z pracowni twórcy do psychiki odbiorczej.

Bo dla kontaktu między dziełem a publicznością krytyka gra najczęściej rolę dominującą. Ona może ten kontakt przyśpieszyć, może go odsunąć, nawet na zawsze. Może go rozszerzyć na szerokie masy, może zamknąć krąg dostępności dzieła. Może przez rzucenie niewłaściwego światła, przez nieodpowiednie ujęcie ukształtować stosunek do utworu, który zabije jego właściwy wpływ.

Jeśli na autora rzuca się odpowiedzialność za wartość utworu, tem większa odpowiedzialność spada na krytykę za drogę, jaką to dzieło odbędzie między pracownią a odbiorcą. Odpowiedzialność o tyle większa, o ile większe jest opanowanie świadomości u krytyka. Autor o dziele decyduje w małym stopniu, krytyka jest pełnym aktem twórczym, od twórcy zależnym, pozostaje w całości w kręgu świadomego ukształtowania.

Krytyk wpływa nietylko na stosunek publiczności do dzieła. On wpływa także na stosunek autora, choćby sobie z tego autor nie zdawał sprawy. Brak zrozumienia, idący za niem brak — że się tak wyrażę — odbiorców i wynikłe stąd w kolei rzeczy rozgoryczenie — musi zczasem wpłynąć na charakter twórczości. Inaczej pracuje talent w pełnem świetle powodzenia, inaczej w ciemnicy samotności. Krytyka zniechęcająca może wyczerpać twórcę, a nawet doprowadzić do zamilknięcia (Fredro i Korzeniowski).

A jednak pomimo znaczenia krytyki, równocześnie pomimo postępów nauki i postępów krytycyzmu nie istnieją do dziś mierniki wartości dzieła, któreby uwydatniły jego faktyczną wartość i uniezależniły od zmiennych, często mocno subjektywnych przekonań krytyka, a nadewszystko od jego chwilowego usposobienia, które niestety w dużej niekiedy mierze wpływają na ocenę dzieła, zwłaszcza, jeśli chodzi o ocenę doryweczą (przy recenzjach teatralnych).

Dominanta czynników ubocznych przy ocenie utworu działa do dziś trująco na twórczość i uniemożliwia jej swobodny rozwój.

Co dziś decyduje o roli dzieła? Firma autorska, treść, poruszane zagadnienia. A tymczasem uczy nas doświadczenie: ile to firm zginęło w zalewie czasu? ile ciekawej treści zwietrzało w napływie nowości, w zmienności gustów? Zagadnienia zmieniły się zupełnie, lub zmieniły swą formę i nie mogły się zachować dzieła, które jedynie ostrości poruszanego zagadnienia zawdzięczały powodzenie.

A przecie istnieją utwory o wartościach nieśmiertelnych, mocnych, niezmiennych, wartościach niezwiązanych z osobą autora, ani z czasem, w którym żyje. Z tego wniosek: że te właśnie wartości decydują o znaczeniu dzieła i powinny decydować o stanowisku krytyki wobec niego.

Niczem jest dla nas dziś tęsknota, która osnuła najpiękniejszą zadumą treść *Pana Tadeusza*, a jednak dzieło, które przestało być zwierciadłem epoki, stało się jej pomnikiem, o sile wyrazu nie do zatarcia.

Nie potrzeba nam krzepienia serc, które spaczyło treść sienkiewiczowskiej trylogji, nauka wykazała historyczne kłamstwo powieści, a jednak, bez względu na wynik polemiki, która się koło utworu rozpętała i bez względu na zajmowane wobec niej stanowisko, każdy chętnie czyta Trylogję, nawet po raz setny i nigdy się nie oprze nieśmiertelnemu urokowi, który z niej bije. Nie mówiąc o młodzieży, która tem chętniej będzie Trylogję czytała, im dalej się ją odsunie od przymusu analizy godzinnej w szkole, nie zawsze przeprowadzanej z wyczuciem istotnego ujęcia.

A równocześnie — gdzie to się podziały te wszystkie sławetne, patrjotyczne aktualności, stworzone w okresie nędzy dla dźwigania ducha?

I czy dlatego, że oddajemy hołd Trylogji, będziemy podziwiali *Wiry*, rzecz lichą i słabą pod względem formy, myśli, stylu? Czy widzimy genjalnego autora w jego młodocianej powieści *Na marne?* Lub twórcę wspaniałych nowel w słabiźnie scenicznej *Na jedną kartę?* Co nas obchodzi, że to samo nazwisko podpisało szereg utworów? Obchodzą nas tylko te utwory, które na pamięć zasługują.

Aby dzieło sądzić samo w sobie, aby objektywnie i możliwie głęboko ocenić jego wartości należy je oderwać od czynników, stanowiących w niem rzecz uboczną. Należy dzieło oderwać od aktualnych zainteresowań, od partyjnych dociekań, od chwilowych przekonań estetycznych. Jeżeli wyłuskane w czystej swojej formie zatrzyma możność zainteresowania, przekonania, wzruszenia pięknem, czy treścią — to dowód, że dzieło warte zajęcia się niem. I będzie tego warte za lat sto, chociaż miną pewne zainteresowania społeczne, tendencja stanie się przestarzała, przekonania autora, czy aktualność obrazów będą miały tylko wartość dokumentów. Estetyka, nawet zgruntu zmieniona, znajdzie w takiem dziele wartości nowe, dotąd nieodkryte. Dzieło sztuki nie zatraci ich nigdy i nigdy nie ulegnie przestarzeniu.

Trudno jednak o objektywizm bezwzględny wobec dzieła. Trudno oderwać się od płynnej rzeczywistości, a tem samem jest rzeczą najtrudniejszą spojrzeć na poznawany utwór *sub specie aeternitatis*. Należy jednak — jeśli nie do idealnej formy poznania — dążyć do formy możliwie idealnej.

Wśród stosunków smutnych, w dobie zalewu rynku przez tandetę, w okresie wziętości rzeczy bezwartościowych, byle sensacyjnych i wesołych, zanim krytyka zdobędzie się na podniesienie poziomu mierniczego i usunięcie panowania klik i osobistości — sąd sumienny i bezwzględnie sprawiedliwy sprawuje jedynie czas.

Czas-krytyk jest jedyną pociechą twórców, walczących w samotności o jawność, jedyną nadzieją dzieł — dzieci natchnienia. Pociecha to jednak i nadzieja nieproduktywna, a nawet rabunkowa. Może osłabić, a nawet zabić wiele talentów, może nas pozbawić wielu wartości, w które znowu literatura nasza nie obfituje nazbyt mocno. Dlatego rzeczą krytyków jest zmienić i naprostować drogi, wiodące do zrozumienia i oceny dzieła. Rzeczą krytyki jest stworzyć odpowiednią postawę wobec dzieła — publiczności, a nawet samych autorów. Trzeba uznać samodzielne wartości i wybitną osobowość dzieła i w stosunku do niego podpatrzeć kryterja, któremi się w osądzie utworu posługuje krytyk nieśmiertelny, sumienny i bezwzględnie sprawiedliwy.

Nie jest to postulat nowy, ani niezwykły. Podpatrywanie czasu w jego selektywnej działalności i wykradanie mu tajemnicy właściwych kryterjów istnieje w plastyce już od szeregu lat.

Zjazd we Lwowie ku czci Krasickiego poruszył sprawę stworzenia objektywnych i bezwzględnych kryterjów w odniesieniu do oceny dzieła literackiego. Sprawy nie rozstrzygnął; jest zbyt nowa i do rozstrzygnięcia trudna. Ale jest równocześnie ważna i paląca, zwłaszcza jeśli chodzi o żywe ciało współczesnej twórczości, krajanej nieuważnym i nazbyt często lekkomyślnym skalpelem krytyki. Rozstrzygnięciu staje na przeszkodzie brak zrozumienia, czy zła wola tych, od których sprawa zawisła. Niedoceniając i lekceważąc jej znaczenie, wstrzymują jej postęp. Wybitnym obrazem stanu dzisiejszej krytyki jest fakt, że krytycy o takiem znaczeniu jak np. Irzykowski i Boy-Żeleński stosują z konserwatorskim uporem do wszystkich ocenianych utworów mierniki subjektywnie standardowe.

Należy sobie jasno powiedzieć: sumiennych badaczy, którzyby w sądach o dziele od niego wyszli i do jego charakteru stosowali swą pracę, albo wcale niema, albo giną wśród przewagi krytyków apriorycznych, płytkich krzykaczy.

A czas najwyższy — dla ratowania znaczenia polskiej literatury, dla ratowania kultury, którą ta literatura buduje w duszach polskich i dla zbudzenia odpowiedniego oddźwięku zagranicą — najwyższy to czas dopuścić, pozwolić, aby ponad czynniki uboczne, ponad autora i krytykę wyrosło — samodzielne niewątpliwie — dzieło, aby — uwolnione od krępujących aktualnych naleciałości — mogło pod światłem naukowego, poważnego badania pokazać swoje istotne oblicze.

MARCELINA GRABOWSKA

PRASA LEGJONOWA NA ŚLĄSKU

W roku 1914, w pierwszych miesiącach wojennych, wśród bujnej prasy polskiej na Śląsku Cieszyńskim zjawiły się na krótko dwa pisma legjonowe: *Legjonista Polski* i *Wiadomości Polskie*. Nie powołał ich wprawdzie Cieszyn do życia, bo znalazły się tutaj przypadkowo, niemniej jednak warto się niemi zająć i przypomnieć szerszemu ogółowi okres cieszyński w ich życiu, tembardziej, że wiążą się one ściśle z żywemi tradycjami legjonowemi na najdalszych rubieżach południowo-zachodnich Polski i stanowią ważną i cenną pamiątkę z czasów, o których możnaby za Mickiewiczem powtórzyć: „O roku ów! kto ciebie widział w naszym kraju!...“

DZIEJE PISMA „LEGJONISTA POLSKI“

Legjonista Polski, jako pismo Polskiej Organizacji Narodowej w Zagłębiu Dąbrowskiem, zaczął wychodzić w Dąbrowie Górniczej. Redakcja i administracja pisma mieściły się w koszarach Wojsk Polskich w Dąbrowie Górniczej, w gmachu internatu byłej szkoły górniczej. Numer pierwszy wyszedł 16 września 1914 roku, drugi 24 września, trzeci 5 października, czwarty 10 października, piąty 22 października, szósty 12 listopada, siódmy 26 listopada. Kto pismo to wydawał jako redaktor i gdzie się drukowało — nie wiadomo, bo szczegółów o tem w druku nie podano. Jedynie pod numerem szóstym podpisał się jako wydawca i redaktor Piotr Górecki, będący komisarzem obwodu P. O. N. na Zagłębie Dąbrowskie, jak o tem dowiadujemy się z numeru siódmego. Numer ten drukowano w Ludowej Drukarni we Frysztacie na Śląsku Cieszyńskim, co wprawdzie nie zostało w adresie wydawniczym zaznaczone, jednak czcionka i inne szczegóły graficzne wyraźnie na to wskazują. Numer ten starostwo frysztackie skonfiskowało za nieduży artykulik na stronie czwartej p. t. „Memento“, artykulik, mówiący sam za siebie:

„Nie pomogło nic. Ani hańbiące tchórzostwo, ani tęskne wyczekiwanie Moskala, ani łaszenie się pokorne Prusakowi. „Rady Miejskie“ Zagłębia, „Komitety Obywatelskie“, „Milicje“ i „Policje“ nie uchroniły ludności od tej strasznej, potwornej klęski, która nagle spadła. Zniszczono kopalnie i fabryki. Ustępujące wojska pruskie stoczyły na nieszczęsnej ziemi Zagłębia niekrwawy, przerażający bój. Głuchy łoskot podziemnej kanonady trwał dnie, noce całe. Nad okaleczoną krainą czarnego chleba — węgla rozwinął swe sztandary zwycięski mocarz — głód. Nas, żołnierzy polskich, nie słuchano przed miesiącem, kiedy był czas... Gdyby w Zagłębiu stało pod bronią 10.000 polskiego wojska, nie byłoby wysadzania kopalń i fabryk w powietrze. Zgubiła nas bierność, zgubiło nas podłe tchórzostwo. Na wojnie ten tylko ma prawo za sobą, kto ma wojsko. Bezbronnym owczym tłumom wszystko odebrać można, ostatni kęs chleba od ust wziąć“.

Po konfiskacie znalazł się na tem miejscu artykulik p. t. „Pokojowe pośrednictwo Wilsona“.

Dnia 2 grudnia 1914 roku Polska Organizacja Narodowa zaprzestała swej działalności na terenie Królestwa Polskiego, rozwiązując wszystkie swe komisarjaty i koła, oraz wstrzymując całą akcję wydawniczą. Pracę przejął Naczelny Komitet Narodowy, jako najwyższa naówczas władza. *Legjonista Polski* nie przestał wychodzić, lecz przeniósł się do Frysztatu i był drukowany w tamtejszej polskiej Drukarni Ludowej. Wyszły już potem tylko trzy numery: ósmy 8 grudnia 1914 roku, dziewiąty 22 grudnia i dziesąty 31 grudnia. Pod numerami 8—9 podpisany był jako wydawca i odpowiedzialny redaktor Tadeusz Reger.

Zasłużony ten działacz socjalistyczny i długoletni poseł do parlamentu wiedeńskiego i do sejmu Rzeczypospolitej, założył na Śląsku „Siłę“, a w latach przedwojennych brał żywy udział w organizowaniu „Związku Strzeleckiego“. W chwili wybuchu wojny światowej cały „Związek Strzelecki“ i znaczna część młodzieży z „Siły“ pośpieszyła do Legjonów Polskich. Zgłosił się również do służby w Legjonach T. Reger, lecz na wyraźny rozkaz Komitetu Partyjnego powrócił do Cieszyna, aby objąć obowiązki komisarza wojskowego Legjonów Polskich. W tym też czasie zajął się *Legjonistą Polskim*. Nawiasem dodać warto, że obowiązki komisarza na Śląsku pełnił do listopada 1915 roku. Gdy prace z tem stanowiskiem związane wyczerpały się, zgłosił się Reger do czynnej służby w Legjonach Polskich i pełnił ją kolejno w Opatowie, Pabjanicach i Łodzi. Skutkiem znanych zajść w początkach roku 1917 powrócił do pracy parlamentarnej w Wiedniu.

Legjonista Polski pod redakcją Tadeusza Regera miał informować społeczeństwo o wojsku polskiem oraz o całokształcie niepodległościowej polityki polskiej. Przestał jednak po przeniesieniu się na Śląsk wychodzić, ustępując miejsca *Wiadomościom Polskim*, które ukazywały się w Cieszynie od dnia 9 grudnia 1914 roku. „Gorąco polecamy czytelnikom naszym to pismo, witając serdecznie nowego towarzysza broni, z którym, oby najrychlej, przyszło nam pracować na terenie Królestwa Polskiego, tak niezmiernie potrzebującego niepodległej prasy naszej“ — pisał w przedostatnim swym numerze *Legjonista Polski*, donosząc o pojawieniu się *Wiadomości Polskich*.

POJAWIENIE SIĘ „WIADOMOŚCI POLSKICH“

Wiadomości Polskie wychodziły w Cieszynie dwa razy tygodniowo, w środy i w soboty, od 9 grudnia 1914 do 6 marca 1915. Drukowane były w drukarni Towarzystwa Domu Narodowego w Cieszynie (u P. Mitręgi), a jako redaktor odpowiedzialny i wydawca podpisywał je Teodor Wiedeń, zecer w wymienionej drukarni. Właściwa redakcja i administracja znajdowała się w Nawsiu przy Jabłonkowie, gdzie z końcem 1914 roku znalazł schronienie departament wojskowy Naczelnego Komitetu Narodowego, który też był faktycznym *Wiadomości Polskich* wydawcą. Prócz departamentu znajdowały się wtedy w Nawsiu formacje przygotowawcze i szkolne Legjonów, jako też ich organizacje pomocnicze, które opuściły naturalną swą siedzibę, Kraków, i oddalone od działań wojennych, kontynuowały w spokoju, w uroczej okolicy górskiej, swą pracę. Pierwszy to raz od wieków gościł wtedy Śląsk u siebie żołnierza polskiego. Oddział bowiem Legjonów, który jesienią wymaszerował z cieszyńskiego parku im. Adama Sikory, składał się ze Ślązaków, a jako taki, był u siebie w domu. Piękny artykuł o „Legjonach polskich na Śląsku“ ukazał się zaraz w pierwszym numerze, ze szczególniejszą serdecznością podkreślając staropolską gościnność Ślązaków.

WIGILJA LEGJONISTÓW W JABŁONKOWIE W 1914 R.

Wigilja świąt Bożego Narodzenia w roku 1914 była dla legjonistów w Jabłonkowie chwilą szczególnie uroczystą. Zjawił się wtedy na krótko w Nawsiu sam Komendant, Józef Piłsudski, i obecnością swą bardziej niż wszystko inne wigilję żołnierską opromienił. Znamy ten wieczór z opowiadania Zofji Kossak-Szczuckiej p. t. „Wigilja w Nawsiu“, zamieszczonego w *Nieznanym kraju*, jednak z okazji niedawno minionych świąt tegorocznych przypomnieć w całości warto to, co *Wiadomości Polskie* o wigilji tej pisały, w numerze siódmym, z dnia 1 stycznia 1915, w artykule p. t. „Nasza wilja“.

„Rozmaicie ją spędzali żołnierze. Jak nakazał obowiązek chwili, na placówce, w marszu, w obozie. Kolonja szkolna wypoczynkowa w Nawsiu i okolicy miała możność zebrania wszystkich obecnych przy wspólnych stołach. Nadarzyła się sposobność skupienia się, wypowiedzenia uczuć i pragnień najgorętszych. Zwłaszcza, że wódz umiłowany — brygadjer Piłsudski znalazł się przejazdem w ów właśnie wieczór w siedzibie Departamentu Wojskowego w Nawsiu i z żołnierzami i pracownikami instytucyj wojskowych zasiadł do skromnej wieczerzy. Padły w czasie wilji słowa mocne i szczere. Naczelnik Departamentu Wojskowego Sikorski przemówił pierwszy:

„Legjoniści postawili na porządku dziennym sprawę polską — mówił. — Dzielni żołnierze nasi bohaterskiemi czynami pod Korczynem i Mołotkowem, Laskami, Nadwórną, Krzywopłotami, Limanową, Rafajłową torują drogę lepszej przyszłości. Krwią polską, dobrowolnie na szalę wypadków rzuconą, piszą uniwersał wolności Ojczyzny. Bez wojennego czynu polskiego bylibyśmy bezwładną masą niewolników, którzy giną tysiącami nie za własną sprawę. W olbrzymiem kłębowisku ludzkiem, przewalającem się dziś na pobojowiskach Europy — szare mundury strzeleckie bynajmniej nie zaginęły. Bohaterstwo Legjonistów i siła idei, którą reprezentują, wydobywa sprawę polską z odmętu niepamięci. Dzisiaj wrogowie nasi przyznać muszą, że wyjście ochotników przeciw Rosji — odwiecznemu wrogowi naszego narodu, było czynem historycznym, jedynie racjonalnym. Inaczej wyglądała ta sprawa w początkach wojny. Cały ciężar inicjatywy wkroczenia strzelców do Królestwa odważył się wziąć na siebie brygadjer Piłsudski. Jego wola i czyn rozstrzygnęły wahania. Czcimy go za tę inicjatywę, czcimy za nadzwyczajne prowadzenie Legjonu w bój nieśmiertelny, za ochocze branie wszystkich trudów wojennych na swe barki“.

Okrzyk na cześć Piłsudskiego z uniesieniem powtórzyli wszyscy. Wołania i oklaski uciszyły się dopiero, gdy Piłsudski zabrał głos.

„Pozdrawiam Was, żołnierze polscy — zaczął — w dniu, w którym każdy chce mieć rodzinę. Między Wami czuję się w najbliższej rodzinie. Brzemię sławy, które na mnie spada obecnie, nie mnie przynależy; czego dokonać mi przypadło, zawdzięczam wiernej, nieustraszonej pomocy żołnierzy. Otoczenie, współpracownicy dają możność czynu, decydują o jego mocy. Wznoszę toast, — który zawsze i wszędzie będę powtarzał: na cześć żołnierza polskiego“.

W długich rozmowach po wilji wspominano nieobecnych bojowników, którzy w tym właśnie momencie pełnią służbę żołnierską i oddalonych braci z II i III pułku, którym los nie dał spędzić wigilji na ziemi ojczystej. Mówiono o konieczności połączenia wszystkich oddziałów polskich, snuto marzenia o wspólnej walce w Królestwie. Późnym wieczorem, po uprzątnięciu stołów, zgromadzili się legjoniści z całej stacji wypoczynkowej w Nawsiu u stóp wielkiej choinki. Zapalono tradycyjne świeczki, rozdawano skromne upominki. Śląscy działacze przygotowywali tę gwiazdkę. Zasłużony ks. Michejda zaznaczył w przemówieniu, jakie znaczenie ma pobyt Legjonistów na Śląsku dla narodowego uświadomienia ludu, dla poczucia łączności i jedności wszystkich dzielnic Polski. W serdecznych, ojcowskich słowach mówił o znaczeniu Świąt Bożego Narodzenia, wspominał opuszczone ogniska rodzinne. Odpowiedział mu komendant Sikorski. Dziękował za gościnne i serdeczne przyjęcie, które chorzy i ranni żołnierze polscy znaleźli na Śląsku. Zapewnił, że żołnierz polski idzie w bój bez żalu za szczęściem osobistem, z weselem w duszy. Pokolenie nasze czekało na tę walkę z śmiertelnym wrogiem i idzie w nią w pokrzepiającem poczuciu odpowiedzialności za świętą sprawę. Z radością opuszczą gościnny przytułek śląski, gdyż stąd idą w bój, a nie spoczną przed zupełnem zwycięstwem.

Zabrzmiała pieśń legjonów. Po niej dziecięce głosy uczniów szkoły polskiej, przyprowadzonych przez ks. Sciskałę, zaintonowały kolędy. Pieśni przeplatały przemówienia. Komendant stacji, dr. M. Kukiel, mocnemi słowy wzywał żołnierzy, by zawsze, zarówno w ciężkim trudzie bojowym, jak i w czasie wypoczynku wysoko nieśli sztandar żołnierza polskiego, niezłomnego obrońcy honoru Polski.

I. Moszczeńska zakończyła przemówienie gorącem życzeniem spotkania się w Wolnej Warszawie.

Długo w noc brzmiały pieśni: dawnych bojów pamiątki i w nowych walkach zrodzone.

Nazajutrz i dni najbliższych wielu ozdrowieńców wróciło do linji, unosząc nowe pokrzepienie we wspomnieniu śląskiej wigilji".

ZADANIA „WIADOMOŚCI POLSKICH" ORAZ INNE PISEMKA LEGJONOWE

Zadaniem *Wiadomości Polskich* była łączność między legjonistami a społeczeństwem: społeczeństwo dowiadywało się z pisma o bohaterskiej działalności żołnierzy, a żołnierze informowali się w niem o tem, co się wśród społeczeństwa dzieje, o echach, jakie czyny ich budzą w narodzie i t. d. Obok celów informacyjnych, *Wiadomości Polskie*, służąc Legjonom, broniły ich przed wszelkimi wrogami, jawnymi i skrytymi.

Równocześnie z *Wiadomościami Polskiemi* pojawiły się dwa inne jeszcze pisemka, przeznaczone już nie dla szerszego ogółu, tylko dla braci żołnierskiej. Sami żołnierze je pisali, sami redagowali i sami w jak najprostszy sposób na hektografie tłoczyli. Były to *Echa maruderskie* i *Echa milikowskie*. Pierwsze powstały zapewne w lazarecie żołnierskim w Jabłonkowie, a drugie w Milikowie, leżącym niedaleko, gdzie odpoczywali legjoniści — jak czytamy w pierwszym numerze — „oderwani na czas pewien od pulku, od walk, w których zmagają się ze sobą dwa kolosy cywilizowanego świata, od trudów, jakie znosić wypadło w ciągu czterech miesięcy."

Z dniem 21 marca 1915, to znaczy od numeru 21-go, opuściły *Wiadomości Polskie* Śląsk Cieszyński, przenosząc się do Piotrkowa. Zanim pismo znalazło się „na ziemi Królestwa, oswobodzonej wreszcie od najeźdźcy moskiewskiego", pokonać musiało duże trudności natury technicznej. Wtedy też — na tułaczce — zawadziło i o Śląsk Górny, jak świadczy o tem notatka „od redakcji", podająca nowe adresy redakcji i administracji. Listy do redakcji adresować należało: Katowice, Górny Śląsk — Legionen Postfach, a do administracji: Oświęcim, ul. Władysława Jagiełły.

Jak z tego wynika, Legjony Polskie i ich prasa zawadziły także i o stolicę województwa śląskiego, choć na krótko tylko i mimochodem. Jabłonków zaś, dziś w zaborze czeskim, szczycić się może, że w nim nietylko prasa legjonowa powstała, lecz że tam spędził pierwszą swą wigilję żołnierską wódz ukochany, Józef Piłsudski.

LUDWIK BROŻEK

CZY RZECZYWIŚCIE WIT STOSZ W LUWRZE?

Paryski Luwr nie ma szczęścia do Wita Stosza. Chociaż samo kierownictwo bogatych zbiorów nie przypisywało nigdy wielkiemu mistrzowi żadnej z umieszczonych tam rzeźb pochodzenia niemieckiego, próbowali z tego rodzaju atrybucjami niejednokrotnie szczęścia rozmaici badacze postronni, a zawsze bezskutecznie.

Tak stało się z t. zw. *La belle Allemande*, którą chciano zidentyfikować z naturalnej wielkości *Ewą*, podaną przez biografa artystów norymberskich, J. Neudörfera (1547), jako dzieło mistrza Wita, przeznaczone dla króla portugalskiego. Tymczasem okazało się, że owa domniemana *Ewa* z Luwru, jest w rzeczywistości — *św. Marją Magdaleną*, i to pochodzenia szwabskiego, prawdopodobnie pracą rzeźbiarza ulmsko-augsburskiego Grzegorza Erharta. Do drugiej takiej rzeźby niemieckiej, świetnej Madonny z Dzieciątkiem, zabrał się niedawno dr. Fr. Kieslinger z Wiednia, przypisując ją w zeszłorocznym czerwcowym numerze warszawskich *Arkad* również Stoszowi i również z podobnym skutkiem (poprzednio już w wiedeńskiej *N. Fr. Presse* z 26. V, 35).

Pod sensacyjnym nagłówkiem „Wiedeńczyk odkrywa w Luwrze nieznane dzieło Wita Stosza" zamieszczono w tym miesięczniku w tłumaczeniu polskiem (strasznem co do formy stylistycznej a przewważnie co do terminów fachowych!) pismo, wiedeńskiego historyka sztuki — oddawna zresztą więcej antykwarza, którego nazwisko nawet podano w błędnej pisowni „Kisslinger" — w którym to liście donosi swemu koledze po fachu, p. Fr. Studzińskiemu w Warszawie, o swem fenomenalnem „odkryciu". Zajmując się oddawna Witem Stoszem, oglądałem już w 1929 r. z wielkiem zainteresowaniem istotnie niezwykłej wartości artystycznej ten okaz późnogotyckiej rzeźby, w którego formie przejawia się w rzeczy samej coś z ducha naszego mistrza. Nie tyle jednak, ażeby fachowiec, orjentujący się dostatecznie w całokształcie plastyki niemieckiej późnego gotyku, nie zauważył daleko idących rozbieżności z formą i istotą twórczą mistrza Wita.

Nie mam zgoła zamiaru rozwodzić się na tem miejscu szczegółowo nad szeregiem zagadnień naukowych, które wiążą się ściśle z rzeźbą paryską, a wymagałyby szerszego omówienia. Wystarczy, idąc za przykładem dr. K., czy niefortunnego tłumacza jego listu w *Arkadach*, podać obok siebie reprodukcje — we właściwych pozycjach — trzech tam umieszczonych figur (które autor listu wszystkie odnosi do zniszczonego ołtarza w tyrolskim Schwazu), ażeby nawet czytelnika o niezbyt wyrobionym wzroku przekonać, że nigdy do siebie nie należały i nie mogą być jednego dłóta. Dołączone zaś postacie M. Boskiej Bolesnej z kościoła św. Sebalda w Norymberdze (1499 r.) i późniejszej (ok. 1510 r.) Madonny z domu Stosza będą i dla niefachowca dość wyraźną ilustracją odmiennej od Madonny z Luwru formy, którą w tym czasie, w pierwszych po opuszczeniu Krakowa latach pobytu w Norymberdze, Wit Stosz stosował i dalej rozwijał.

Nagłówek, którym opatrzono list dr. K. w *Arkadach*, sprawia wrażenie, jakoby wiedeński historyk sztuki istotnie odnalazł



Madonna z Luwru

gdzieś w zakamarkach Luwru niespostrzeżone dotychczas dzieło mistrza Wita. Tymczasem jest ono oddawna znane i reprodukowane w literaturze (ostatnio np. O. Wertheimer, *Nicolaus Gerhaert von Leyden*, 1929, tb. 70, z której pochodzi załączone zdjęcie); a w spisie rzeźb Luwru figuruje nasza Madonna już od lat wielu. O Matce Boskiej i św. Janie z pod krzyża (z insbruckiego zbioru Colliego) wiedziano także już od dość dawna, choć obie te figury, udostępnione zostały szerszej publiczności dopiero przez wystawę stoszowską w Norymberdze w 1933 r. Należały one bezsprzecznie do wykonanego 1500 — 03 przez Stosza ołtarza w Schwazu, a zdobiły naczółek jego razem z Ukrzyżowanym, który jednakże — wbrew twierdzeniu dr. K. i katalogu wystawy norymberskiej — nie zachował się; krucyfiks bowiem w tyrolskim zamku Matzen (nie Metz, jak w *Arkadach*) nie ma z naszym mistrzem nic wspólnego. Madonna paryska zaś, która stanowi przedmiot „odkrycia" dr. K., uznana jest oddawna za dzieło górnoreńskiego nieznanego rzeźbiarza, tworzącego pod wpływem słynnego Mikołaja z Lejdy, który to wielki rzeźbiarz niderlandzki drugiej połowy XV w. niewątpliwie poważny wpływ wywarł także na twórczość Wita Stosza.

I ten ostatni fakt tłumaczy łatwo „odkrycie wiedeńczyka", który pozatem Madonnę z Luwru złączył z ołtarzem w Schwazu niewiadomo na jakiej podstawie historycznej. Ze znanego dokumentu z 1503 r. bowiem nie dowiadujemy się niczego bliższego o treści wyobrażeń rzeźbiarskich ołtarza. Dokument ten wspomina jedynie, że Stosz wykonał *di tafl zu unser fr (auen) zu swaz* i wziął 1166 fl. *za daz werch und Tafel, so ich* (Stosz) *auf unnser frauen kor altar derselben Kirchen gemacht und aufgeseczt hab* (w tłumaczeniu listu dr. K. brzmi to wszystko zabawnie tak: „za płytę i skrzydła, a więc ołtarz składany do głównego ołtarza" — końca z rzędem, kto to zrozumie!). Że kościół schwazki był pod wezwaniem N. P. Marji i że Stosz stawia swój ołtarz w chórze Bogarodzicy *(Frauenchor)*, to jeszcze nie powód do przypuszczenia, że nasz mistrz wykonać musiał koniecznie ołtarz z wyobrażeniem Matki Boskiej w szafie (kościół jest czteronawowy, halowy, o dwóch wydłużonych apsydach obok siebie, z których ów *Frauenchor* znajduje się po stronie północnej). Nie mając więc żadnego innego oparcia, puszcza autor listu wodze swej fantazji, rekonstruując

K A J K A

Przywróć ojczystą mowę nam istą
A my godnie chwalić Ciebie
Będziem na ziemi i w niebie,
Miej ją w obronie — niech nie utonie.

MICHAŁ KAJKA

Sam wśród obcego języka, bez wszelkich ożywczych zachętów, mocą jedynie miłości powołania swego...[1]

Pismo Adama Mickiewicza do Mrongowjusza.

Kiedyśmy przemierzali Mazury wzdłuż i wpoprzek i zstępowaliśmy do chat, z trudem wyłuskując z pod warstw brudnych łachmanów stare kancjonały, a z pod warstw kundlowatej, zepsutej niemczyzny szczere lśnienie słów starych, nieodzlifowanych, niby diamenty i jak diamenty mocno siedzące w oprawach — jedno mieliśmy przed oczyma i jednośmy miarkowali wciąż ujrzeć — Kajkę.

Poetę Mazura, który pisze słonecznym językiem niewyszukane wiersze.

W pierwszy już dzień pobytu, jadąc do Ełku, jechaliśmy przez Klusy. Wiedzieliśmy, że tu mieszka. Alem nie ważył się wysiąść. Bałem się, że rozbiję u początku legendę tej ziemi. Cóżby mi zostało?

I teraz, kiedy widzieliśmy już wszystko, co można było zobaczyć, i kiedy nadszedł ostatni dzień naszego pobytu w ziemi Czarnego Krzyża, dzień trzydziesty piąty, pojechaliśmy do Klus.

Poprzedniego dnia byliśmy w Romninckiej puszczy. Widzieliśmy zameczki myśliwskie Wilhelma II, zbudowane ku jego rozrywce, cały snobizm tych kasztelów w stylu norweskim, tych trofeów, fotografij, portretów ukoronowanego megalomana w coraz innych pozach, w coraz innych strojach.

[1] Na starość, kiedy zabroniono nawet prywatnego nauczania języka polskiego. Musiał Mrongowjusz patrzeć na zamieranie polskości przymierającemi od starości oczyma. I wówczas, na trzy lata przed śmiercią, otrzymał od Tow. Historycznego w Paryżu medal i list od Mickiewicza, z którego urywek dajemy jako motto tego opowiadania o stojącym nad grobem poecie mazurskim.



Kajczyna

Wilgotnemi tunelami Romninckiej puszczy, otwierającej raz wraz oka śpiących w jej łonie jezior, polany, na których majaczeją śmigłe sylwety saren — wpadliśmy na płaskowyż od jeziora Wysztynieckiego. Jechaliśmy tak na wypukłości tej ziemi, wyniesieni nad te kraje, a po lewej ręce migały nam na dalekim horyzoncie polskie strzechy — z tamtej strony granicy. Na te łąki płaskowyżowe wyniesieni, łąki o otwartym widoku, mknęliśmy niby przez kraj bajkowy, do którego czasami przyjeżdżają na Wielkie Łowy zaczarowani królewicze i piękne księżniczki. A tamte chałupy na horyzoncie, to był jakiś daleki zamglony, przeczuwany kraj, biedą zasnuty, który drgał na krańcach świadomości.

Aż kiedy zjeżdżać poczęliśmy w dół ku Ełkowi, gdzie był nam nocleg, kiedy przelatywać poczęliśmy mazurskie wsie, pękła wizja.

— Jedziemy jutro, córeczko, do Kajki.

— Tak jest, tatusiu.

Nie trzeba było więcej słów. Zdawna wiedzieliśmy, że Kajka — to będzie nasz ostatni pokłon tej ziemi.

Nazajutrz jedziemy drogami polnemi. I jeszcze raz polnemi, najpolniejszemi, bo i te boczne drogi w naprawie. Szofer Niemiec klnie, autem rzuca po wertepach. Wjeżdżamy w koleiny w glinie z prawieków w tunele wdrążone, trawy nam się polne ukazują nad głowami, na brzegach tych wąskich jarów.

Drogi te pokraczne, pokręcone starolecim, wpełzają znagła w takież pokraczne, poskręcane, pomurszałe wsie. Chałupy w nich słomą kryte, na zrąb budowane, szczytem, sparogami, okiennicami przypominający chałupy polskie.

Ein solches Holzhaus nennen sie seltsam seemännisch: Chalounpe (taki drewniany dom nazywają oni dziwnie po marynarsku: Szalupa) — pisze w swojej książce o Prusach Wschodnich Hauser. Ot, jeszcze jedno polsko-niemieckie zabawne nieporozumienie.

Szofer również odwraca ku nam ironicznie uśmiechniętą twarz:

— *Echt Masurisch!...*

Ogródki — wieś, w której mieszka Kajka, toną w zieleni sadów i odbijają się w wodach jeziora. W taki zapewne czas stary Kajka pisał:

Wdzięczna lata ozdobo,
Przyjemne wszej osobie
Słyniesz życiem, swobodą
Jak wdzięczny powab ku tobie...

Dom Kajki ma ganeczek ku ulicy zwrócony, ale całkiem zarosły dzikiem winem. Ze schodkami. Na głucho. Od lat widać tędy nikt nie wchodzi.

Idziemy od obejścia.

Na zydelku, takim właśnie, jak ów, który z nabożeństwem oglądają Niemcy w Muzeum Mazurskiem, siedzi bardzo stara kobieta. Ma chustkę zawiązaną obyczajem mazurskim pod brodą i schyloną głowę pod blaskiem słonecznym, który się leje ze słońca stojącego na sztorc. Widzimy więc naraz tylko ręce — niebywale przejrzyste, wąskie, wychudzone ręce. Kobieta obiera ryby. Z podołka pryskają łuski, migocąc w słońcu. Pod zydlem siedział kot, czyhając na smaczne kęski.

— *Morgen* — mówię — *hier wohnt Herr Kajka?*

Zwolna podnosi się głowa starej kobiety. Z pod okapu chusty ukazują się przedewszystkiem oczy: wielkie, pałące. Tkwią one w sinych torbielach, na pergaminowej twarzy.

Widzimy, że mamy przed sobą umierającą.

Głos słaby, drżący głos długo od swoich źródeł przebijający się na wargi; niby prąd w głośniku, nim się rozrzażą lampy. Mówi po polsku.

— Nima Kajki...

— A wyście Kajkowa?

— Toć...

Ręka w śmiertelnem znużeniu opuszcza się wzdłuż fartucha.

Milczymy. Jest wszystko tak jasne.

Cienie od niskich obłoków łażą po obejściu niedbale, rozłamane. W czemś w rodzaju żywopłotu uparty jakiś ptaszek poczyna rzucać jeden ostry świdrujący dźwięk. Ten dźwięk wkręca się do mózgu; nieznośnie drażni.

— A gdzie Kajka poszedł? — pytam, aby przerwać ten ptasi ćwirk.

— A toć do Trembaka, do szwagra, chałupę mu pomaga stawiać.

— A to u siebie nie ma dosyć roboty?

— Bogać... Dyć to nie nasze... Synów...

Starcza ręka pokazuje chałupę: lewa strona należy do starszego syna, prawa do młodszego.

— A wy z mężem gdzie śpicie?

Nieokreślony ruch ręką: „Ot — tak..."

— A ile szwagier płaci?

— Co ma płacić. Wiadomo. Rodzina.

Fala żalu przypływa do zwiotczałego mózgu:

— Czasem to się narobi cały tydzień; niedawno u siostry od poniedziałku do niedzieli wieprzaka rozbierał. Dobrze to umie. Napracował się. A na niedzielę wrócił, to żeby choć funt mięsa dali. Byłoby na niedzielę.

Z chałupy wybiega dziesięcioletnia dziewczynka.

— *Grossmuti* — woła i zatrzymuje się, widząc obcych.

— Wnuczka?

— A dyć wnuczka...

— Nie mówi do was po polsku?

Starcze usta poruszać się zaczynają bezgłośnie. Niebawem dopiero dopływa głos z dna. Tak jak z radja — nim się nagrzeją lampy.

— ... my umrzemy to i gadki nie będzie... A przecie jak starszy syn młodszego huśtał, to biblję po polsku czytał. A mąż mu przepowiadał: „Ucz się, Gustaw, po polsku!" Ale cóż... poszedł do rechtora, cejtunków mu ponadawał...



Figury z ołtarza w Schwazu



M. B. Bolesna z kościoła Św. Sebalda w Norymberdze

ołtarz stoszowski w ten sposób, że stawia w jego szafie ową właśnie Madonnę paryską wysokości 1,85 m. i ozdabia go skrzydłami. Ponieważ zaś figura ta nie mogła uderzać głową o górną część szafy, dodaje dr. K. łaskawie jeszcze 15 cm., powiększając rozmiary obramienia w ten sposób do pełnych 2 m. i to nietylko wzwyż, ale i wszerz (w tłumaczeniu: „szafa sama winna mieć pewną grubość“). A zatem szafa ołtarza, który kosztował „drobną“ sumkę 1166 fl. (krakowski ołtarz marjacki 2808 fl.), a w którego naczółku umieszczone były owe figury M. Boskiej i św. Jana z Innsbrucka jednometrowej wysokości, byłaby wykazywała rozmiary jednej kwatery dzieła krakowskiego. I za to maleństwo, ustawione w potężnej wyniosłości chóru kościoła halowego, który znam z autopsji, zdarł Wit Stosz aż taką sumę! A ten to ołtarzyk w strzelistej świątyni wzniósł właśnie ten mistrz, o którym tłumacz za „odkrywcą“ powiada, że „wybitne poczucie proporcyj właściwe Wit-Stwoszowi *(sic!)* w grafice i rzeźbie było wręcz niezwykłe“.

W jaki sposób i jakiemi drogami dostała się figura Madonny do klasztoru w Isenheim, z którego według zapiski Luwru pochodzi? Autor „odkrycia“ nic o tem nie mówi, a byłoby i ciekawe i ważne dowiedzieć się czegoś bliższego o wędrówkach posągu z Schwazu aż do Paryża. O jakiemkolwiek przekazaniu figury schwazkiej w 1619 r., kiedy to ołtarz Stosza ustąpić musiał miejsca barokowemu, dalekiemu klasztorowi isenheimskiemu w Alzacji nic nie wiadomo. Natomiast wolno dr. K. zdradzić na ucho tajemnicę Poliszynela, że rzeźba paryska wprost z klasztoru antonitów w Isenheim dostała się do zbiorów Spetza w Colmarze, skąd przed laty 10 nabył ją Luwr, jak o tem już w 1925 r. pisali P. Vitry i Cl. Sommer.

Nie wiedząc widocznie nic o ważnym tym fakcie, ratuje więc nasz wiedeńczyk sytuację stylem, „którego poplątać (!) z współczesnemi mu (Stoszowi) robotami z dolnej Bawarji nie jest możliwem“. Ale gorzej, że „nawet pełne temperamentu prace z nad średniego (!) Renu wyglądają całkiem inaczej“, szczególnie zaś „objekty stwierdzonego alzackiego pochodzenia“.

Otóż właśnie, że nie bardzo (pominąwszy, że autor ma tu na myśli Ren górny). Jest o podobnem założeniu kompozycyjnem i formalnem w Alzacji cały szereg figur (z samego ołtarza isenheimskiego w Colmarze, w Lautenbach, w Thann i t. d.). Z bardzo zbliżonym do paryskiego typem M. Boskiej, odmiennym od stoszowskiego, spotykać się tam można wcale nierzadko; „negroidalne“ zaś Dzieciątko — którym to wyrazem określa dr. K. miłe, pucołowate i kędzierzawe bambino — wygląda tak tylko na słabej reprodukcji w *Arkadach* a odbiega w rzeczywistości w swym typie — zresztą dość pospolicie w tym czasie (ok. 1500) stosowanym w całej rzeźbie niemieckiej — daleko n. p. od Dzieciątka u Madonny z domu Stosza.

Ale nasz „odkrywca“ przemilczał jedno, co pewno było najważniejszym powodem jego atrybucji: szaty M. Boskiej kłębią się po obu stronach posągu przy kolanach w t. zw. „ucho“, którą to formę wirujących fałdów wziął dr. K. za niechybnie pewną oznakę stylu Stosza i jemu tylko właściwą, jeszcze na pocz. XVI w. Szczególnie zaś ów św. Jan ze Schwazu — mimo zgoła odmiennego od Madonny z Luwru ogólnego rzutu fałdów — upewnił wiedeńczyka, że figura paryska jest dziełem mistrza Wita. Otóż dr. K. widocznie nic nie wie o tem, że ten motyw, tak charakterystyczny dla pierwszych czasów twórczości krakowskiej naszego rzeźbiarza, zarzucać tenże zaczął jeszcze w ciągu prac nad ołtarzem marjackim, a ostatniem tej formy echem to właśnie owe dwie postacie z ołtarza schwazkiego. Pozatem nie jest ten



Madonna z domu Stosza w Norymberdze

Osłabiło ją mówienie. Milknie.

— Jesteście na korcach?...

— A no... jesteśmy na chlebie, ale go nam nie dają...

— Ile macie lat?

— Tylo, co i Kajka — osiemdziesiąt dwa.

— A pisze jeszcze mąż wiersze?

— Pisał, ale... — jakiś niewymowny gest ręki, opadającej z krańcowem znużeniem — ...syna Gustawa chcieli z roboty za te wiersze ojca zwolnić. To i przestał... Już dawno przestał... A ten listkorz... To on odmawiał od „Mazura“... A jak głosowanie przyszło, to ja mówię — co mi tam potem. A oni powiedają: „Kajcyno, Kajcyno — własnego scęścia nic rozumicie, o dzieci nie dbacie — głosować macie na Hitlera“. To ja mówię — jak już trzeba głosować, to będę na Hindenburga. On stary, ja stara...



Michał Kajka

Milknie i odpoczywa.

— Do widzenia — mówimy.

— Niech Was Bóg prowadzi. Znowu usta coś bezdźwięcznie szepczą. Pochylam się ku nim:

— Czekam tylko tej godziny — mówi Kajkowa.

Rozumiem przecież, jakiej godziny czeka. Ale trudno jest odrazu złamać w sobie dystans, wysiadłszy z auta, mając na szyi aparat, który chwyta wyraz twarzy Kajkowej. Więc płoszę się wobec tych słów o śmierci, jak człowiek miasta i zadaję najgłupsze pytanie:

— Jakiej godziny czekacie?

Ale znowuż ona mnie nie słyszy. Wie jednak, że otacza ją mowa polska i że ci ludzie zaraz znikną. Nie zobaczy ich nawet, jak się wtapiają w zajeziorną dal. Poprostu — zajdą na róg i już ich nie będzie.

Podnosi na mnie oczy, czarne, żarzące, bijące blaskiem w tej martwej twarzy. Oczy podnoszą się wolno, idą od ziemi, czepiają się moich piersi, ust, twarzy. Są już w moich oczach i tkwią nieruchomo, jak czarne morze, znagła zastygłe.

A usta mówią:

— Wezystko dokoła po niemiecku... Wnuczki... śmieją się... żyć mi nie miło... i czekam... tej... godziny.

Ryba, skrwawiona, z przerżniętem gardłem, obłupiona, leżąca na dnie miednicy, uderzyła znagła ogonem i znieruchomiała.

Pracował Kajka we wsi, w trzeciej.

— Gdzie Trembaka dom? — pytam wsiowych.

— Turembach? *Gemeindevorsteher?* Na końcu wsi.

Zajeżdżamy przed dom wójta. Wysokoście zajechali w paranteli, panie Kajko, mazurski poeto! Wójta macie za szwagra.

Przed dom wychodzi drab, który robi skrajnie nieufną minę, gdy pytam o Kajkę. Może by go nie pokazał, ale oto sam Kajka, ciągnie od budowy jakąś belkę.

— Dzieńdobry, panie Kajka!...

Staje i po chwili mówi „dzieńdobry“. Jest najwidoczniej załapany. Wyszła przygarść kobiet i mężczyzn przed próg i patrzą na Kajkę z dezaprobatą. Z jednej strony ten tłum, z drugiej ów stary człowiek z belką. Złożył ją, ręce opuścił i stoi jak na cenzurowanem, pod pręgierzem tych zażywnych gospodyń w kuchennych solidnych fartuchach.

Jak tu się odbić, odegrać wobec niewątpliwego blasku tych niewątpliwie doskonałych fartuchów z Kajką i z moją polszczyzną? Jak most przerzucić od naszych sportowych samochodowych strojów do jego zmiętej kacabai, jak położyć kres temu cyrkowi bolesnemu, co zrobić, żeby móc go wziąć pod rękę i pójść spacerem wolnym drogą w pole, mówiąc ważne słowa polskie nie śpieszliwie, po gospodarsku.

Ale na wszelkie propozycje odpowiada Kajka głucho, że nie można, że ma robotę, że musi ot, to — pokazuje na belkę, że budowa.

Więc żegnamy go bardzo głośno po polsku, rozpychamy się dosyć po arogancku ku autu i odjeżdżamy.

Był w drugim końcu tej ziemi poeta Warmjak, Samulowski, który pisał:

Ja nie ufam już nikomu
Ja nikomu już nie wierzę
Co się kryje w własnym domu...

Jeszcze nawracamy ku Klusom. Idziemy brzegiem jeziora. W miejscu pewnem, wiem to od ludzi świadomych, jest półwysep obły wchodzący nieco w jezioro. Zowie się Pobożny Róg. I teraz tak się zowie. Bo trawa tam dobra. A kiedyś, jeszcze kiedy o Krzyżakach ten kraj nie słyszał, stał na Pobożnym Rogu kościół chrześcijański:

Jakiś amator łowi ryby.

Zapewne jest ich dużo, skoro Kajka pisze:

Dają nama powab ryby
Casem po powierzchni skacą
Ze sie ptacy nimi racą
Ale łowić ich to wara
Bowiem ceka za to kara.

Ale amator okazuje się emerytowanym dozorcą więziennym z Rawicza, więc zapewne ma jakieś przywileje. Obwozi mnie dokoła. Ale nie spostrzegam żadnych śladów budowli. Dozorca mówi, jak tu wszyscy, po polsku. Bardzo by chciał pomóc mi znaleźć ów Pobożny Róg. Nazywa się jakoś z polska. Bardzo by chciał znaleźć ten Róg i gruntuje wiosłem dno. Ale na nic. Wicher liście niesie. Olchy piękne, na tem miejscu wyrosłe, szumią. Nie znaleźliśmy.

MELCHIOR WAŃKOWICZ

motyw wcale wyłączną własnością i cechą sztuki Wita Stosza, bo zauważyć go można również w otoczeniu Mikołaja z Lejdy, n.p. na ołtarzu w Kefermakcie pod Linzem (ok. 1480). Jest to poprostu jeden z czynników ożywczych, którego chwyta się rzeźba niemiecka przy końcu okresu gotyckiego, celem nadania postaciom swoim żywszego ruchu. To też badacze sztuki stoszowskiej nie napróżno przestrzegali przed manowcami, na jakie zbytnie podkreślenie tego motywu, jako charakterystycznego dla mistrza Wita, mogło sprowadzić pracowników na tej niwie.

Bardzo żałuję, że musiałem zamącić przedwczesną radość dr. K. z „odkrycia" paryskiego a Stoszowi odebrać dzieło, do którego nie ma prawa. Sądzę jednak, że wielkiego mistrza zgoła nie potrzeba stroić w cudze piórka. Madonna z Luwru jest pochodzenia alzackiego czy górnoreńskiego, a dłóta nieznanego zdolnego rzeźbiarza, który należy do zasięgu sztuki Mikołaja z Lejdy z jego czasów strassburskich, jak to trafnie określiło już kilku poważnych badaczów z W. Vögem na czele. Nie wyklucza to wszakże możliwości, że ten mistrz spotkał się, jak również inni rzeźbiarze górnoreńscy, z twórczością Wita Stosza, która spowodowała w pewnych szczegółach większe zbliżenie się jego do formy stoszowskiej.

Tem, co powiedziałem na tem miejscu, sprawa naturalnie nie jest wyczerpana; zajmę się nią w swoim czasie w piśmie ściśle fachowem. Stało się to koniecznem nietylko ze względu na ustawicznie pojawiające się w prasie wiadomości o podobnych do paryskiego „odkryciach" dzieł Stosza, ale także dlatego, że przed niedawnym czasem ukazał się w Niemczech poważny zresztą artykuł młodego historyka sztuki pod ciekawym tytułem: *Ein Schüler des V. Stosz am Oberrhein*. Temu to właśnie uczniowi stoszowskiemu przypisuje ten autor m. i. także Madonnę z Luwru. Nie posuwając się tak daleko, jak nasz wiedeńczyk, bo stwierdził tylko stosunek uczniowski rzeźbiarza tej figury do mistrza Wita, doszedł młody badacz niemiecki do wniosków, które wnoszą pewne zamieszanie do dotychczas z takim trudem naszkicowanego obrazu istoty twórczych form naszego rzeźbiarza krakowsko norymberskeigo. Sprowadzenie tych wniosków do odpowiedniego umiaru przyczyni się zatem do dalszego rozjaśnienia zagadnień twórczych mistrza Wita.

X. SZCZĘSNY DETTLOFF

Poznań.

POEZJA

WOJCIECH BĄK. *Śpiewna samotność*. Warszawa 1936. Wydawnictwo J. Mortkowicza.

Za pierwszy zbiór wierszy — *Brzemię niebieskie* — otrzymał Wojciech Bąk nagrodę *Wiadomości Literackich* w r. 1935. Nagroda, jak wiadomo, udzielana jest „za najlepszą książkę roku". Nagradzając debiutanta, udziela mu się niejako kredytu zaufania, przewiduje jego przyszłe drogi rozwojowe. I z tego punktu widzenia druga książka laureata tego typu budzi czujność, zaostrza krytycyzm, skłania do konfrontowania rezultatów dalszej twórczej pracy z osiągnięciami poprzedniemi, a zarazem może gotować sporo niespodzianek, bo drogi rozwojowe pisarza nie zawsze są proste. Tak widziana *Śpiewna Samotność* nie przynosi niespodzianek. Bąk zadebiutował jako gotowa indywidualność, jako poeta dojrzały, może niezupełnie wyzwolony w zakresie środków wyrazu od wpływu swych bezpośrednich poprzedników i mistrzów, szczególnie Tuwima i Wierzyńskiego; i w nowej książce jest taki sam. W pierwszym wystąpieniu Bąka uderzała eruptywność, wybuchowość jego talentu. Druga książka jest rezultatem tego samego wybuchu, ale wrażliwość nasza na patetyczne bodźce tej poezji jakby stępiała, i może dlatego *Śpiewna samotność* pozostawia jakiś osad niezadowolenia, wydaje się uboższa uczuciowo, w sensie różnorodności uczuć wyrażonych. Skąd się bierze owo niezadowolenie? Przecież poziom poetycki twórczości Bąka nie obniżył się, owszem, samodzielność wyrazu, odrębność — może nawet wzrosły. Zdaje mi się, że ta odrobina rozczarowania płynie stąd, że w nowej swej książce autor nie pokazuje jakiejś nowej strony swej indywidualności, nie dopełnia nowemi rysami swego portretu duchowego, ale ustawia się jakby ciągle tą samą stroną twarzy do widza. A jednak jest to tylko pozór. Tematyka i problematyka liryki Bąka nie są ubogie. Źródło tego wrażenia leży gdzieindziej. Jeden z recenzentów, pisząc o pierwszej książce Bąka, powiedział, że jest to „melodja na jednej strunie". Zdaje mi się, że sąd ten, dotyczący religijnego charakteru poezji Bąka, wynika z jednej dominującej w tej poezji nuty: poczucia wszechobecności Boga. Bóg jest dla Bąka ucieczką i ostateczną instancją, która rozstrzyga sprawy życia, niepokoju i śmierci, i do której poeta we wszelkich niepewnościach się odwołuje. I dlatego może wszystko w problematyce Bąka wydaje się jasne, proste, rozstrzygnięte, bez niedopowiedzeń. Stąd może wynikać to wrażenie pewnej jednostronności, zacieśnienia zakresu przeżyć poetyckich. Ale obok tego dźwięku dominującego, dającego się dosłyszeć we wszystkich prawie utworach Bąka, brzmią w jego liryce inne nuty i to wygrane z siłą i dynamiką. A więc „struna złowróżąca, struna obłąkana", sprawa „tysiąckształtnej, tysiącgłowej", „wieczyście czyhającej zdradziecko" śmierci, która kiełkuje w każdej żywej istocie, i sprawa walki pożerającej, nieustającej w pozornym bezwładzie przyrody. „Wieczny Kain Abla wiecznego zabija", „Ale gdzie idę, śmiercią wieje, Rzeczy jak żywy trup dotykam", „Namiętna śmierć was wszędzie goni, do skoku mściwic zaczajona", „oto stoję w śmierci po kolana" — tak wygląda garść przykładów, wybraych z różnych miejsc tomiku. Potem protest przeciw porządnemu, leniwemu, odproblemionemu, przeżywającemu w sytości swe zadowolenie mieszczańskiemu światu *(Rozmowa z radcą i wiatr, Niedzielny wiersz)*. A stąd wyciąganie rąk ku „sercom obłąkanym", ku „fantastom snów wyniosłych", „ludziom wyśmiewanym", „Don Kiszotom marzenia", „lekkomyślnym magnatom zbutwiałych poddaszy". Stąd wołanie o zmianę:

„Małość ludzka nazbyt bujnem żniwem
Wzrosła w cichem i domowem szczęściu —
Jeremjaszu — przybywaj, przybywaj!
Alighieri — chłostaj dumną pięścią."

Dalej — wiara w posłannictwo poezji. Poeta według słów Bąka to posłaniec Boga, który przez jego usta „mówi rozśpiewany swoje boskie sprawy ludzkiem słowem". Dalej niepokój i wypracowywanie mocnej postawy religijnej. Przykłady:

„W ten dzień — antyczny i dziewiczy —
Tłukę się w sobie, miotam sprzecznie —
Po grecku chwalę piękność świata
I nienawidzę średniowiecznie." *(Sprzeczność)*

„Czy zapomniano ochrzcić mnie w kościele,
Czy ksiądz pomylił uświęcone słowa?
Pogańskie serce biło w mojem ciele,
Pogańskim rytmem wrzała moja mowa..."

ale teraz:

...„stoję w Tobie nagi jak w kościele,
I triumfalnie grzmi w mych ustach mowa —
Bo chrześcijańskie serce w mojem ciele,
I chrześcijańskim rytmem drżą me słowa!"
(Drugi chrzest)

Tak wygląda bardzo niepewny zarys problematyki poetyckiej Bąka. A sprawa wyrazu? Formy obrazowania, chwyty poetyckie, strofa i sposób komponowania wiersza, rozkładania point, niewątpliwie wywodzą się od *Skamandra*. Wyraz patosu bardzo mocno nieraz przypomina Wierzyńskiego. Lecz słowo, obraz, metafora mniej znaczy u Bąka, jako bezpośredni opis przeżycia, jako emocjonalny odpowiednik rzeczywistości psychicznej. Obrazy Bąka nawet mocno związane z realjami, z przyrodą, grają rolę symbolów dla stanów raczej intelektualistycznie analitycznych, niż dla aktów emocjonalnych współczucia.

Emocjonalizm Bąka ma specyficzne zabarwienie. Wspomniałem już, że wyraz poetycki Bąka jest pełen siły i dynamiki. Dynamika ta ma w sobie jednak coś zimnego. Zdaje mi się płynąć nie z serca, ale z nerwów, nie z tej głębokiej wrażliwości poetyckiej, która zjednywa nas tajemnicą intuicyjnego poznania, która ma jakieś irracjonalne walory poznawcze — lecz z intelektualistycznej nerwowości. Może dlatego wiersze Bąka wydają się jasne, łatwe, a wiara jego mimo wszystko mocno racjonalistyczna. Może wynika to też z dużej łatwości znalezienia wyrazu poetyckiego dla przeżyć, z biegłości rzemiosła, swobody operowania pewnemi formami i nienapotykania na silniejsze opory techniczne. Takie wrażenia wynosi się z lektury tego tomu, któremu nic nie można zarzucić z punktu widzenia pewnej grupy przyjętych i obowiązujących kanonów poetyckich.

ŚWIATOPEŁK KARPIŃSKI: *Trzynaście wierszy*. Warszawa 1936. Wydawnictwo J. Przeworskiego.

Nowy tomik Karpińskiego *Trzynaście wierszy* odznaczony został „Nagrodą Młodych" Polskiej Akademji Literatury. Wiemy z komunikatu Akademji, że kandydatem, który otrzymał tylko o jeden głos mniej od Karpińskiego, był Łobodowski. Można jedynie stwierdzić, że z pomiędzy dwu organizacyj psychicznych i poetyckich, jakie reprezentują ci dwaj poeci, Akademja wybrała poetę bezprogramowego. Terminu bezprogramowy używam tu w znaczeniu braku postawy wobec rzeczywistości, braku jakiejkolwiek problematyki.

Jednem z najmocniejszych wrażeń, jakie odnosi się podczas lektury wierszy Karpińskiego, jest poczucie braku pokrycia wewnętrznego dla jego wirtuozji technicznej. Wydaje mi się, jakgdyby jego, piękne bez wątpienia, formy wyrazu poetyckiego nie wyrażały właściwie żadnej rzeczywistości psychicznej. Jest to, oczywiście, niemożliwe, ale pewnem jest, że stosunek Karpińskiego do rzeczywistości, przynajmniej poetyckiej, jest czysto werbalny. Strzępki myśli czy przeżyć są dlań tylko punktami zaczepienia, umożliwiającemi budowę wirtuozowskich, czysto słownych kompozycyj. Każdy wiersz Karpińskiego może tu służyć jako przykład. Choćby początek wiersza *Chłopi:*

Płodni jak śliwy szczęśliwe, prości, jak gorzkie
sośniny
i pracowici, jak brzozy, które po piachach
się pasą...

Weźmy pod uwagę epitet „szczęśliwe" dla śliwy, który można uzasadnić tylko alliteracją, i porównanie „pracowici, jak brzozy" — a czysto werbalny charakter tych wyrażeń stanie się jasny. Inny przykład z wiersza *Wiosna:*

Światła miasta jak jaśminy
nocą się wilżyły.
W linje, w ljany, w ziel i w liny
w gąszcz mnie uwięziły.

Mimo to, że źródłem powstania obrazów Karpińskiego jest zwykle jakaś zbieżność dźwiękowa, alliteracja, rym, uderzające zestawienie niecodziennych słów, budowa tych obrazów jest konsekwentna, i obok barwności, dużo w nich świeżości i fantazji. Np.: „Głucho rymują się gromy". Zapewne skutkiem werbalnego źródła inspiracji wiersze Karpińskiego mają często charakter „słopiewniany", a miejscami „mirohładowy". Np.: „Martwa kobieta o oczach które się rąbie toporem, nie zrodzi dziewczyny tańczącej walca przez obie półkule" (w innem miejscu — „strach ci odrąbał ruchy rąk").

Takie są *Miejskie pory roku*. Możnaby powiedzieć również, że Karpiński doprowadza do ostatecznych konsekwencyj styl poetów *Skamandra*. Z reminiscencjami z Tuwima, Lechonia spotykamy się dość często. Np.: „Błyskiem przez szpik kręgosłupa, świstem przez mroźne szkielety, wirem w mózgi klaszczące, igłą w spęczniałe jądra"... lub „A skamlą, bo nie jedli. A tańczą, bo głodni. I wyją do księżyca, że nic się nie zmieni".

Wiersz *Czarny Maj* — na zgon Marszałka Piłsudskiego — niewątpliwie pozostaje w bliskim związku z *Karmazynowym poematem* Lechonia. Jest jeszcze jeden mistrz, z którego wyszedł Karpiński. To Rimbaud. I może styl obrazowania Karpińskiego najbliższy jest temu poecie. Parantela liczna i niezgorsza — i książka niewątpliwie śmiała i wirtuozowska, słaba zarazem brakiem kośćca wewnętrznego, swą bezideowością, bezdziejowością.

WŁADYSŁAW SEBYŁA

TEATR

TEATR NARODOWY: *Niedobra miłość*, sztuka w 3 aktach ZOFJI NAŁKOWSKIEJ, reżyserja Ryszarda Ordyńskiego, dekoracje Stanisława Śliwińskiego.

Z obu poprzednich sztuk Nałkowskiej zachowaliśmy wspomnienie formy tak szlachetnej, celowej i zwięzłej, że jakby aż nazbyt doskonałej dla mieszczańskiego dramatu. Klasyczne proporcje *Domu kobiet* prosiły się niemal o postaci większego gestu i wznioślejszego uczucia, niż te poczciwości kobieciny, wyglądające dość dziwacznie w swych staromodnych sukniach wśród kolumn trzech jedności. Jacyś Horacjusze, przysięgający na miecze wyciągnięte jednakowym ruchem, byliby tu bardziej u siebie. Ale że czas ich już przeminął, czy jeszcze nie powrócił — od nowej sztuki Nałkowskiej oczekiwało się spraw „domowego ludzi pożycia", widzianych mądremi oczami i podniesionych przez ogromny trud artystyczny do tych sfer — chłodnych zazwyczaj, — gdzie dzieło ma byt trwały bez względu na wielkość przedmiotu.

Niedobra miłość zawodzi te oczekiwania. Tak bardzo, że odnosi się wrażenie jakiegoś mściwego spisku postaci, aby autorce rzecz zepsuć do gruntu. Postaci te ulegały ślepo jej apodyktycznej woli przez czas długi; teraz oto biorą odwet za ucisk poddaństwa, łamiąc prawa dramatu i wyszydzając jego konwenanse. Marnotrawią drogi czas sceniczny na sprawy błahe: gawędziarstwo, filozofijki, rozległe „charakteryzowanie środowiska" (akt I), ważne zostawiają domyślności widza (akt II). Wchodzą bez usprawiedliwienia, wychodzą, gdy następna para musi zwierzyć się sobie z sekretu; ponieważ niesposób uniknąć rozmów poufnych w sprawach miłosnych, więc powstaje kontredans par, źle zaaranżowany, zwłaszcza tam, gdzie mógłby być naturalny — w akcie balowym. Rozmów nie prowadzą z zasady, ale przemawiają aforyzmami o znaczeniu bardzo ogólnem i bardzo luźno związanem z aktualną sytuacją. Jeśli postanowiły sobie w ten sposób rozdrażnić i zdezorjentować publiczność, cel swój osiągnęły w zupełności; widz, straciwszy wszelką orjentację, żżyma się niecierpliwie. Na pobłażliwość zdobywa się tylko wtedy, gdy postaci zna z powieści, gdzie trzymane są w żelaznych karbach.

Możnaby, nie uciekając się do fikcji spisków, słabość sztuki tłomaczyć prościej: przeróbką. Rzeczywistość artystyczną, zakrzepłą w formie przygotowywanej latami, można stopić dla nowego odlewu tylko przy bardzo wysokiej temperaturze twórczej. Mało kto umie się na to zdobyć. Znacznie łatwiej jest połupać kształt pierwotny w złudnej nadziei, że z kawałków uda się zlepić całość zupełnie odmienną — tak odmienną, jak powieść i dramat. Ale ręki zgiętej w pierwszym odlewie nie da się rozprostować przez złamanie w łokciu — zostanie zgięta na zawsze.

Postać Renaty Słuczańskiej, aby zarzuty potwierdzić przykładem, jest znakomitym dowodem takiego przenoszenia do sztuki obcych dramatowi chwytów artystycznych. Renata przez dwa akty nie wzbudza w nas innych uczuć prócz znudzenia. W pierwszym uprawia swój ogródek i biegnie naprzeciw męża, aby wziąć od niego laskę i kapelusz. W drugim — już w sukni obnażającej plecy — zawisa na szyi mężczyzny, którego nie tak dawno poznała w swoim saloniku, i mówi mu „ty". Niebardzo niepokoi nas zagadnienie, z czem tu właściwie mamy do czynienia: z jej pierwszą „prawdziwą" miłością, czy z rozpustą, markowaną przez skromność. Dziwi raczej nagłość tej przemiany, ale tylko w połowie — przywykliśmy do niezwykłych wydarzeń w antraktach. — Akt trzeci przynosi wiadomości rewelacyjne. Okazuje się, że ta potulna kobietka ma za sobą wcale ponurą przeszłość: wtrąciła do szpitala poprzednią żonę Słuczańskiego, wyszła za wdowca, rozkochała w sobie jego syna — czternastoletniego. Wszystko jakoś niechcący, bezwiednie, z najsłodszym i przepraszającym uśmiechem. Powiadamy sobie: szkoda, że nie wiedzieliśmy o tem wcześniej. Uprzedzeni, może niepokoilibyśmy się o panią Agnieszkę, o chore serce Słuczańskiego, o spokojny ład ich życia — zawsze byłoby w tem trochę uczuć, jakie normalnie wzbudza dramat. — Ale to nie koniec niespodzianek. Dostajemy w chwilę potem klucz do tajemnicy Renaty, właśnie wtedy, gdy zabieraliśmy się już do domu, przesiedziawszy dwie godziny na schodach. Więc odchodzisz — stwierdza ze smutną rezygnacją Słuczański. Muszę! — odpowiada, z niepotrzebną w grze Gorczyńskiej męką, Renata. Dopiero teraz dowiadujemy się, kto to zacz. „Muszę", to innemi słowy: państwo pozwolą, że się przedstawię: żywioł jestem. Coś nieobliczalnego, pierwotnego, pozbawionego możności odpowiadania za krzywdy wyrządzane ludziom. Taka sobie niewinna na oko rzeczułka, w której brodzą chłopaki i kobiety kijankami piorą bieliznę — nagle wezbrana, zmętniała, ogromna, obalająca mosty i unosząca trupy. Taki symbol kobiety-żywiołu napewno stosowano nieraz w literaturze okresu modernizmu; Renata wywodzi się stamtąd w prostej linji; jej słomiany kapelusz i gospodarski fartuch to tylko przebieranki dla przystosowania się do dzisiejszego gustu prostoty. Gdyby zadać jej zwykłe w takich sytuacjach pytanie: dlaczego? — napewno zrobiłaby wielkie oczy. Modernizm nie stawiał swoim bohaterkom takich pytań. Czyż można bowiem dopytywać się burzy, dlaczego wali pokotem lasy; wulkanu, dlaczego wybucha ogniem i lawą; ławicy śledzi, dlaczego płynie na tarło? — Dopusty namiętności przyjmowano z rezygnacją, zupełnie jak wśród otoczenia Renaty, gdzie są próby obrony, ale niema prób walki. Oto zasadnicza przyczyna, dlaczego ta przeróbka jest tak zupełnie pozbawiona dramatyczności.

Do chłodnego przyjęcia sztuki przyczyniło się w równej mierze wykonanie — jak rzadko, martwe i pozbawione ambicji.

Reżyserja Ordyńskiego przeniosła tekst na scenę bez krzty zapału i fantazji. Wydawaćby się mogło, że jest to rezultat jakiegoś szczególnego „pietyzmu" reżysera, czy jego obaw, aby przez własne „koncepcje" nie wysunąć się zbytnio naprzód sceny i nie wypchnąć z honorowego miejsca autorki. Byłyby to intencje bardzo chwalebne, gdyby szły w parze bodaj z poprawnością techniczną. Otóż, nie. Reżyserowi nie udało się ukryć dlatego, że ciągle wskazuje nań z wielkim krzykiem wyświechtany szablon. Szablon wysuwa reżysera na pierwszy plan o wiele gwałtowniej, niż zrobiłaby to jakaś bardzo radykalna inscenizacja. Tego reżysera widać stale. Siedzi na krzesełku i obdziela aktorów odwiecznemi radami: przesiąść się na inne krzesło podczas długiej rozmowy, zapalić papierosa, usiąść wdzięcznie, tutaj wstać, tam wyjść — wszystko to ma złożyć się na ruch czyli „życie". Ini-

cjatywa własna przejawia się tylko tak, jak w scenie pocałunku Renaty i Blizbora. Ona siedzi na tapczanie przodem do publiczności i przechyla się, wypręża i podaje kochankowi słodkie usta; on z drugiej strony tapczanu podtrzymuje ją za plecy i na te słodkie usta spada drapieżnym pocałunkiem.

Aktorzy, nienatchnieni pomysłami reżysera i niekontrolowani we własnych, powykrzywiali postaci najdziwaczniej. Socha zamiast Blizbora zagrał, niebardzo się fatygując w sztywnej ponurości, sławnego Frankensteina — mordercę dziatek. Kreczmar jako początkujący dyplomata zastosował najmodniejszą zasadę polityki międzynarodowej: tajemniczość — i repliki swoje, jako ściśle poufne, przeznaczył dla widzów z pierwszego rzędu. Andryczówna odegrała znowu Eichlerównę z *Cyda*, Romanówna siebie — z *Króla* de Flersa, tylko na ponuro. Gorczyńska w dwóch aktach miała dużo uroku „zwyczajnej" kobiecości, ale w trzecim, gdy z musu obudził się w niej demon, przymrużała jedno oko a szeroko otwierała drugie. Jedynie Woskowski sensownie pomyślał i wytrzymał postać Słuczańskiego.

BOHDAN KORZENIEWSKI

PO PREMJERZE „NIEDOBREJ MIŁOŚCI"

(ROZMOWA Z ZOFJĄ NAŁKOWSKĄ)

Odwrócony od okien, słyszę jak się oddala szumiąca ruchem i głosem struga wieczoru. Pokój o ścianach, zrobionych z ciszy, — jak wyspa światła. Podnoszę oczy. Naprzeciw — w doniczkach kwitną gęsto osypane różem azalje, tak samo — jak wiosną na wzniesieniach Podola. Walczę z widokiem kwiatów, pierwsze słowa pokonywać trzeba trudem. Potem — nurt rozmowy zagarnia.

— Ludzi, związanych konfliktem *Niedobrej miłości*, konieczność wodzi po drogach, których kierunek zmienny nietylko się nie da ustalić, lecz — i przewidzieć. Czy przemiany, dyktowane przez wyższą od człowieka konieczność, nie mogą osiągnąć kresu? Skoro człowiek może być inny, niż jest, czy nie potrafi dojść do granicy, która oznaczałaby stabilizację? Stąd dalsza kwestja się rozpoczyna — czy w oparciu o ten zamknięty cykl rozwoju może być skuteczne usiłowanie rzeźbienia świata i otoczenia na obraz ludzkiej niezawisłej woli? Słowem, czy człowiek może życiu przeciwstawiać swoją indywidualną wolę?

— Myślę, że przeciwstawia się zawsze w swem najgłębszem przeświadczeniu i według swej najlepszej wiedzy. A jednak nic to nic znaczy, niczemu nie może zaradzić. Osobiście ten układ przeciwstawień — wola człowieka z jednej i czekający na jej wpływ świat rzeczywisty z drugiej — widzę zawsze jako coś jednego i rozgraniczonego tylko przez człowieka dla względów, że tak powiem, taktycznych. Jak jeden z moich bohaterów uważam, że człowiek zrobiony jest z tej samej materji istnienia, co świat poza nim — nietylko ludzki, ale i pozaludzki. Dlatego wpływ ludzi na świat i nawzajem widzę jako nieustanną wymianę, jako obieg nie dający się ani zatrzymać, ani przerwać. Myślę tak zresztą bez szczególnej przyjemności. Nieraz chciałabym coś zatrzymać— z siebie czy świata — nietylko w czasie, ale i na określonym szczeblu wartości lub tylko jakości — by tego w spokoju doznać, by choć na chwilę uspokoić się daną definicją, by jej uwierzyć. Niestety, zanim „poznam", nieledwie zanim pomyślę — oto widzę już rzecz zmienioną, choćby przez to samo, że patrzę i patrząc oddziaływam i zmieniam. Poznanie wydaje mi się zawsze: wzięciem udziału.

— Skoro wiszą nad człowiekiem niezależne odeń konieczności — czy badanie naturalistyczne świata zastanego nie usuwa się poza zakres obowiązków etycznych pisarza? Wtedy raczej pasjonować powinno pytanie — czem jest człowiek, czem jest jego działalność. Interesujące być też muszą systemy ocen, któremi człowiek zwykł się posługiwać — i motywy tych ocen.

Spojrzenie pani Nałkowskiej przesuwa się ku półkom z książkami, — potem powraca, dotknąwszy krzewów azalji.

— Moralność pisarza czy moralność wszelkiej twórczości artystycznej wydaje mi się dyscypliną całkiem odrębną od moralności, którą normujemy własne i według której sądzimy cudze czyny. Dla pisarza jest nią obowiązek dokładnego ujrzenia i ścisłego zdania sprawy z ujrzanego wedle tej najlepszej swojej wiedzy i możności. Co do mnie, usiłuję zobaczyć raczej świat jaki jest, niż jaki powinien być — i błąd poznania pragnę ograniczyć do tej pierwszej fazy złudzenia.

— Co może być ważniejsze w oczach pisarza: postawa człowieka wartościującego — czy wyniki tego procesu wartościowania? Człowiek wartościujący — mam tu na myśli ów moment, który niedawno, pisząc o Pani. Gombrowicz określił jako „stuknięcie problemu o człowieka". Chodzi zarazem o tę sytuację, kiedy człowiek jest dla pisarza przedmiotem jego czujnego badania.

— Nadawanie wartości jest u człowieka szukaniem ratunku, próbą ustalenia relacji świata do siebie i człowieka do siebie. Te cechy są przesuwalne w każdej chwili, są aż przelewne. Jedyną — i na krótką zresztą metę — postacią trwania wartości jest sąd zbiorowy, jego matematyczna wypadkowa. I on też jedynie wydaje mi się w tem swojem ograniczeniu dla człowieka obowiązujący.

— Czy nie sądzi Pani, że każde poznanie artystyczne oznacza oderwanie od masy życiowej zakresu, który ma być poznany — i przeniesienie go w sferę, gdzie już niema rzeczywistego, biologicznego życia? Być może, to właśnie styl dzieła literackiego zawiera w sobie wiele tajemnic takiej metamorfozy. Trzeba życie do jakiegoś stopnia „zabić", aby wydobyć na światło wartości kultury — nie bez sarkazmu pisał Rickert.

Pani Nałkowska śmieje się, — mówi:

— Muszę wyznać, że pańskie pytania są bardzo napastliwe — pociągają do daleko idących zwierzeń. Ale spróbuję sobie z niemi poradzić.

Trwa teraz uwolniona z więzów upływającego czasu chwila — wydaje się długa.

— Styl w dziele sztuki wydawał mi się zawsze sposobem powetowania tej właśnie utraconej rzeczywistości biologicznej, z której wyłamujemy odcinek życia dla artystycznego przetworzenia. Styl jest jakby rezultatem wysiłku, aby jednak zachować życie pośród tej fikcji, aby jego pozór za wszelką cenę uratować.

— A wtedy cały proces sądzenia czy nie przenosi się w uwolnioną od biologji sferę, dziedzinę artystycznego dzieła? Może tutaj są rozstrzygnięcia?

— Powiedziałabym, że jakość stylu lub może nawet jego piękność da się mierzyć wiernością przeniesionych doń z rzeczywistości stosunków życia. W kartografji nie przenosi się na mapę gór ani miast, ale przenosi się z całą dokładnością ich wzajemne względem siebie położenie, każda odległość zachowuje ściśle swe wymiary w zmniejszeniu wspólnej skali. Otóż coś takiego zdaje mi się zachodzi w twórczości. Nie mogąc zamknąć w książce ludzi (jak to w swym dramacie zrobił Peiper), musimy przenieść do niej uważnie stosunki między nimi, ich relacje. Deformacja artystyczna musi zachodzić według jednej dla danego utworu zasady — jakby według jednej kartograficznej skali, nie powinna dopuszczać żadnego sfałszowania. A wybór tej skali, jej jakość— jest tem, w czem pisarz najbardziej się wyraża — —lub najbardziej zdradza, jest jego pisarską indywidualnością. „Styl dobry", „harmonja dzieła" — to może owa staranna ścisłość w zachowaniu relacji, skoro nie da się zachować tożsamości.

— Rzeczywistość narzuca proporcje?

— Tak to uczuwam. To byłby zresztą tylko element stylu konstrukcyjny. Jest jeszcze wiele innych niewątpliwie. W tej chwili przychodzi mi na myśl ten, który jest jakby barwą psychologiczną stylu. Ów kolor wynika, jak mi się zdaje, z rodzaju i stopnia zaufania, jakie uczuwa pisarz względem czytenika. Tak styl poufny — to ów ton serdeczny, gdy słowa mówione są tuż zbliska do tego, który słucha, i to słucha życzliwie, starając się zrozumieć. A styl barokowy jest samą nieufnością, chęcią, aby olśnić, trzymać zdala, nie dopuścić do spoufalenia.

— „Niezrozumialstwo", proszę pani?

— Niezrozumialstwo jest może wstydliwą obawą wypowiedzenia się zbyt nagiego, kiedy to już nic nie da się cofnąć ani uratować. Styl bardzo wyszukany, opanowany i skończony wyraża też stan pewnej obawy przed czytelnikiem, który może być bardzo różny, który przecież jest niewiadomy. Czyż można wydać mu się w ręce bez reszty, nie zachowując na złą swoją godzinę żadnych rezerw?

A potem, głosem zdaleka:

— Czy zupełna szczerość nie dlatego wydaje się bezwstydna, że oznacza zbytnią poufałość względem czytelnika, który niczem nas do tego nie upoważnił? Cała nasza natura, usposobienie, cały uczuciowy kolor zawiera się w stylu, który, jak to oddawna wiadomo, „jest człowiekiem".

— Jednak, czy styl nie jest narzędziem izolacji pewnych treści życiowych, których dopuścić do głosu nie chcemy?

— Stylem izolujemy się od życia — niekiedy tak. A przecież w chwili upadku ducha i kiedy szukamy współczucia — w obrębie tych samych słów i według praw tego samego mechanizmu ujawniamy całą naszą bezradną, samotną żałość.

Wracam ciemną, szeroką aleją. Drzewa na tle nieba — jak nerwy zastygłej ciemności.

Coraz więcej świateł, samochodów, ludzi. I szybko — jak co noc — łuna z rozcieńczonej purpury nad dachami miasta.

WŁODZIMIERZ PIETRZAK

PLASTYKA

CO MÓWIĄ LEGJONIŚCI PLASTYCY O PORTRETACH MARSZAŁKA?

Towarzystwo *Zachęty* Sztuk Pięknych zorganizowało wystawę i konkurs p. t.: „Portrety Marszałka Józefa Piłsudskiego", które wywołały duże zainteresowanie, budząc szereg uwag i zastrzeżeń. Plastycy legjoniści, do których zwróciłem się, aby usłyszeć ich zdanie w tej sprawie, są jednolicie negatywnie usposobieni do rezultatu omawianych przedsięwzięć, przyczem przyczyny tego stanu rzeczy tłómaczą w różny sposób. Nie zyskuje aprobaty sam system organizacji konkursu, t. zn. wyznaczenie zbyt krótkiego terminu. Odpowiedzialność jednakowoż za tę nieudaną imprezę w pewnym tylko sensie należy do *Zachęty*. Winę ponoszą również i artyści, dzieląc ją z odbiorcami, pozbawionymi najczęściej podstaw wartościowania dzieł sztuki, ulegającymi stronnie zainteresowanemu pośrednictwu.

Sprawę tę gorąco atakuje p. Zygmunt Grabowski, żądając, aby do zakupu dzieł sztuki, przeznaczonych ku ozdobie pomieszczeń reprezentacyjnych, były powoływane specjalne komisje, aby ich kwalifikowanie nie zależało od różnych „widzimisiów". „Dzieł sztuki nie można sobie wybierać jak kartofle w koszyku, nie wolno iść na wystawę jak na Kercelak i kupować cobądź". „Rzecz ta jest bardzo ważna, bo właśnie na zasadzie tych „widzimisiów" — dodaje artysta — zostanie w przyszłości oceniany nasz dorobek w tej dziedzinie, przetrwają bowiem przedewszystkiem właśnie te prace, wyróżnione zakupem, inne — rozproszone — zaginą".

Kamienie obrazy, rzucone w stronę artystów, których prace oglądamy w *Zachęcie*, stara się p. Grabowski umniejszyć, motywując, że oni przynajmniej jawnie stanęli pod sąd publiczny, poddali się opinji ogółu, narażając się na pełną konsekwencję, w przeciwieństwie do innych, którzy „pokątnie" zabiegają o sprzedaż swych prac, omijając wszelkie fachowe oceny kwalifikacyjne. „Nie można się dziwić — dodaje artysta, — że malarz biedulek chwyta się tematu, który wreszcie wszystkich interesuje, myśli sobie, a nuż się uda parę złotych zarobić. — Sypać; będzie konkurs na drzewa polskie, też poślę; aby żyć".

Chcąc na przyszłość uniknąć podobnego, jak twierdzi p. Grabowski, skandalu, należy analogiczne przedsięwzięcia robić w porozumieniu z Komitetem Uczczenia Pamięci Marszałka, do którego możnaby się zwracać o wyjaśnienia i wskazówki, jaka forma portretowi ma być nadana. „Trzeba już skończyć z tą przypadkowością, co to jeden maluje Marszałka w kubraku, niegolonego, przy szachach, a inny Wodza Narodu". Trzeba tu rozróżnić dwie rzeczy: przedstawienie Marszałka takim, jakim był prywatnie, oraz stworzenie portretu reprezentacyjnego, w którym musi znaleźć wyraz monumentalizacja z odcieniem idealizmu, samego pojęcia o tym człowieku — z pominięciem wszelkich typowych dla tego rodzaju akcesoryjnych łatwizn.

Wytworzenie koncepcji reprezentacyjnego portretu Marszałka nasuwa wielkie trudności artystom, nielicznym zresztą, którym danem było portretowanie Marszałka z natury. Niesłychanie im przeszkadzało, że przychodzili jak do bożyszcza, a zastawali człowieka prostego, żartobliwego. Wogóle Komendant odnosił się do tego wszystkiego na wesoło, — sięga do własnych wspomnień p. Grabowski, ongiś oficer kompanji przybocznej Naczelnego Wodza; gdy Krzyżanowski malował go w Spale grającego w szachy, to zakrywał dla żartu twarz ręką, a gdyśmy Marszałka mieli możność portretować na Zamku w Warszawie, to gdy, chodząc po pokoju, zobaczył, że Krzyżanowski, mający zwyczaj malować na „zarobionem" płótnie, do twarzy swej żony dorabia wąsy, zanosił się od śmiechu.

Profesor Wojciech Jastrzębowski uważa wynik konkursu za rozpaczliwy. „Prace wystawione są tak skandaliczne, że nie wolno ich było pokazać społeczeństwu, zawieszając w sali honorowej instytucji, która chce uchodzić za poważną placówkę kulturalną. Błąd nie do usprawiedliwienia popełnili organizatorzy, którzy przez brak propagandy i starania nie zdolali pozyskać wybitnych malarzy do współzawodnictw. Zagadnienie portretu Marszałka jest wprawdzie trudne, lecz przez urządzanie przedsięwzięć konkursowych, oczywiście inaczej pomyślanych i przeprowadzanych, wytworzy się wreszcie pewien typ, odpadną ujęcia w pozach przypadkowych i swobodnych, skrystalizuje się wizja postaci i zrealizowana zostanie przez talent, który wreszcie znaleźć się musi. Trzeba tylko o jednem pamiętać: powagę, wielkość, reprezentacyjność trzeba wydobyć samą postawą, a nie akcesorjami. Nie można Marszałka przedstawiać ani na cara ani na Hindenburga czy króla angielskiego; nawet z buławami portrety Marszałka wyglądają fałszywie. Z dobrego portretu Marszałka bić musi potęga duchowa, której samą formą, ani kolorem nie da się osiągnąć".

Rektor Tadeusz Pruszkowski stwierdza, że o portretach obecnie wystawionych poprostu „nie warto mówić", a parę rzeczy to już poprostu pokazano na złość. „Dominuje w tych ujęciach przeraźliwa naiwność, którąby była ujmująca, gdyby była dziecięca, ale ponieważ pochodzi od starych koni, więc musi irytować". W zagadnieniu portretu Marszałka p. Pruszkowski widzi dwie kwestje: czy robić Marszałka żywego, takiego jakiego pamiętamy, czy też kosztem podobieństwa stworzyć wizerunek reprezentacyjny, legendarny? Na legendę jest według niego za wcześnie, Marszałek zaś nigdy właściwie nie pozował, opierają się więc wszyscy na fotografjach, które są jedynie surogatami. Do tego dołącza się jeszcze sprawa poziomu artystycznego. „Z dotychczasowych prób w tym kierunku widzimy, że dobry Marszałek—to zły obraz, i naodwrót; i przekonywamy się następnie, że niestety zbyt jest wielu ludzi, którzy powoływani są do stwierdzenia, że dobry obraz jest „złym" Marszałkiem. Oczywiście, że po wielu latach najlepszy obraz będzie „najlepszym" Marszałkiem, ale my tego nie dożyjemy".

„Prawie każdy z nas malarzy ma grzech namalowania obrazu na temat Marszałka. Niektórzy mocno biją się w piersi i może coś wybiją — konkluduje p. Pruszkowski. Jakaby można było wysnuć naukę na przyszłość co do organizowania podobnych konkursów? Należałoby ogłosić konkurs tylko między kilkunastoma malarzami o stwierdzonym poziomie".

Pan Stanisław Rzecki dotychczasowe nieudane próby odtworzenia postaci Marszałka w plastyce przypisuje „zbyt wielkiej ilości gentlemanów wypuszczonych na plastyków", którzy zapełniając z łatwością wielkie salony, są bezradni w zetknięciu z życiem, z wielkiem i odpowiedzialnem zamówieniem. Sprawa portretu Marszałka, której impreza *Zachęty* stanowi jeden z etapów tylko, jest pierwszorzędnej wagi.

Jako remedium na przyszłość, zwłaszcza w odniesieniu do konkursu na pomnik, wysuwa p. Rzecki koncepcję powoływania jury nietylko z ludzi o pełnych kwalifikacjach artystycznych, lecz ponadto uzupełnienie jego składu wybitnym rzeźbiarzem cudzoziemcem, który byłby wolny od sugestyj miejscowych nastawień i oceniałby jedynie na podstawie wartości czysto plastycznych. „Nie uważam tego za votum nieufności wobec swoich—zastrzega prezes Koła plastyków Legjonowego Instytutu Studjów — tylko wyczuwam, że nam wszystkim trudno się wyzbyć inspirowania zatrzymanemi w pamięci, przypadkowemi wrażeniami odnośnie do osoby Marszałka, co w dużym stopniu utrudnia stworzenie pożądanej syntezy". W wizerunku Wodza Narodu podobieństwo to nie wszystko, zwłaszcza jeśli chodzi o postać tak charakterystyczną, może być ono łatwo osiągalne nawet przez artystów o małych możliwościach. Istota zagadnienia leży w stworzeniu postaci bohatera szlachetnej i pięknej.

W odniesieniu zwłaszcza do rzeźby usunięte muszą być wszelkie akcesorja; zupełnie nie do pomyślenia jest rozbijanie bryły przypadkowemi formami jak wstęgi i ordery. „Jakie to śmieszne i małe przedstawianie popiersia Marszałka, upstrzone orderami! Piłsudski mógł nie dostać żadnego odznaczenia, a byłby zawsze największą postacią naszego czasu. — Obok tych, zewnętrznie zresztą tylko reprezentacyjnych portretów, horendalne jest robienie Marszałka na stróża nocnego, na Walentego, któremu tylko psa Burka brakuje" — wybucha p. Rzecki.

Czynnikiem hamującym w wytworzeniu typu portretu Marszałka, w snuciu wielkiej wizji pozaczasowej, pozażyciową zewnętrznością podobieństwa, niezależnej od tego co na jego obliczu wyrył wiek i choroba, jest nieumiejętne posługiwanie się fotografjami, a nawet wogóle samo ich istnienie, stwarzające niebezpieczeństwo zarówno dla artysty jak i dla widza.

Dla kuchni artysty jest wprawdzie w danym wypadku fotografja niezbędna (nie posiadamy niestety podobizny Marszałka zrobionej przez świetnego artystę), lecz niech służy ona jedynie pomocą do ujawnienia istoty podobieństwa, a nie zmienności przypadkowych chwytów objektywu. — kończy swe rozważania p. Rzecki.

Według p. Józefa Szperbera wystawa w *Zachęcie* to „kryminalna historja", na którą należałoby po wojskowemu zakląć, trudno ją zresztą było brać na serjo, wiedząc jak podobne imprezy wyglądają. Poza nieudanemi portretami są i takie, że gdyby były sądy doraźne, to ci ludzie, którzy je przyjęli, nie powinni już istnieć. Możnaby się dopatrzeć, gdyby nie moje przeświadczenie, że tak nie jest, umyślnej nawet chęci obrażenia naszych uczuć, żywionych dla Marszałka. Z jednej strony pokazano rzeczy straszne, a z drugiej nie „znaleziono miejsca" dla portretów zupełnie przyzwoitych, przyjętych i wydrukowanych w katalogu — oburza się artysta. P. Szperber tak jak i p. Grabowski jest zdania, że należy poddać gruntownej

rewizji sprawę nabywania i zamawiania portretów oficjalnych, gdyż następne pokolenia będą na nich kształtowały swój sąd o naszej sztuce współczesnej. Portret Marszałka musi być utrzymany w charakterze, ale przedewszystkiem musi być potraktowany czysto plastycznie, dobrze rozwiązany pod względem formy i koloru. To, co widzimy w *Zachęcie*, jest natomiast w najlepszym razie powiększoną i kolorowaną fotografją, do której wykonania nie potrzeba wcale artysty plastyka — wystarczy dobry fotograf.

Z wypowiedzi tych artystów, mających w swym dorobku interesujące ujęcia portretu Marszałka, daje się wysnuć szereg dezyderatów na przyszłość, odnoszących się: 1) do samej organizacji konkursu, 2) do artystów, których przestrzegają przed niewolniczem posługiwaniem się fotografjami, nadużywaniem łatwych akcesorjów; zachęcają do pomijania póz przypadkowych; 3) do odbiorców, którzy opierać się winni w ocenie portretów Marszałka na orzeczeniach specjalnych fachowych komisyj kwalifikacyjnych i uniezależniać od przypadkowych sądów ludzi, którzy, tytułem swej zażyłości z Marszałkiem, czują się najbardziej powołani do ferowania wyroków, podczas gdy w rzeczywistości sądy ich, jako zbyt subjektywne, nie mogą i nie powinny mieć decydującego głosu.

Może część z tych dezyderatów znajdzie realizację w konkursie organizowanym pod egidą Głównego Komitetu Uczczenia Marszałka i wówczas może negatywny wynik konkursu *Zachęty* okaże się przecież w rezultacie dodatnim.

J. PUCIATA-PAWŁOWSKA

MUZYKA

DWA RECITALE ARTURA RUBINSTEINA

W Konserwatorjum, 1-go i 4-go lutego, grał Artur Rubinstein. Jest to pianista, którego znakomita biegłość techniczna, przenikliwa intuicja i bystra inteligencja muzyczna stawiają w gronie najwybitniejszych wirtuozów. Cechą wielkiego talentu jest to, że zawsze potrafi ukazać jakieś głębokie i zaciekawiające perspektywy w dziele odtwarzanem. Każda jednak wielkość ma swoje upodobania, ma też swoje „dobre" i „złe" dni. Tem może da się wytłomaczyć, że nie wszystkie wykonania utworów dawały pełne zadowolenie (np. *Toccata C-dur* Bacha w opracowaniu Busoniego, *Sonata E-dur* Beethovena). Czegoś tu brakowało, zdarzały się miejsca tylko odegrane, choć zawsze z kunsztem wirtuozowskim. Nie zawodzi A. Rubinstein w Chopinie. Chopin był i będzie jednym z najtrudniejszych autorów, a to dlatego, że w wykonaniu jego dzieł trzeba umieć związać i pogodzić ze sobą z jednej strony absolutną dokładność miary i taktu, a z drugiej — swobodę, bezpośredniość lirycznego przeżycia. Wykonawcy Chopina albo wpadają w pedantyzm miary i taktu (to zdarza się zresztą rzadziej) lub, bagatelizując tę stronę, dają się unosić „natchnionemu" przeżywaniu. A. Rubinstein posiada bardzo wrażliwe „oko", które pozwala mu utrafić właściwą proporcję i ostrzega go przed najdrobniejszem przechyleniem się na jedną lub drugą stronę. Gra A. Rubinsteina nie jest deklaracją na temat: jak rozumiem i odczuwam Chopina, lecz poddaniem się dziełu i przeto wniknięciem w jego artystyczną istotę, w „świat" Chopina, co jest bardziej ciekawe.

Rubinstein pewnie się czuje, grając Bacha czy Beethovena. W wykonaniu jednak autorów najnowszych zdaje się czuć nietylko pewnie, ale i wygodnie. Muzyka współczesna w jego interpretacji przestaje być „trudna" i monotonna. Czy to będą preludja Szostakowicza, mazurki Maciejewskiego, czy drobne utwory Albeniza — wszystkie one nabierają „koloru", światła i przekonywającej wymowy.

Warszawę odwiedza A. Rubinstein nie po raz pierwszy. I tym razem można było się przekonać, że jego wystąpienie stanowi istotnie ucztę artystyczną dla słuchacza.

ST. FURMANIK

ALFABETYCZNY SPIS RZECZY III-GO ROCZNIKA *PIONU* BĘDZIE DOŁĄCZONY DO NASTĘPNEGO NUMERU.

PRZEGLĄD PRASY

PRACOWICI RECENZENCI. Polska jest chyba jedynym krajem w Europie, w którym żyją recenzenci, umiejący omówić, scharakteryzować i skrystalizować cztery do siedmiu książek tygodniowo. I to nie sporadycznie, ale co tydzień. Oczywiście najczęściej autor z zadziwieniem patrzy na recenzję, napisaną przez tak pracowitego speca; zwykle nie poznaje swojej książki. Oczywiście kulturalny i poinformowany czytelnik wzrusza ramionami, czytając taką krytykę i traktuje ją raczej jako objaw mimowolnego humoru rodzimego. Nie przeszkadza to jednak pracowitemu recenzentowi tydzień po tygodniu ferować wyroki, charakteryzować i t. p. Jak jest społecznie szkodliwy taki typ recenzenta, nie potrzeba wyjaśniać. Dla „szarego" obywatela jest on wyrocznią. Rozumiemy, że redakcjom jest wygodnie, jeśli znajdą recenzenta „wszechstronnego" i „pracowitego". Trzeba jednak redakcjom zwrócić uwagę, że utrzymywanie takiego genjusza nie jest w najmniejszym stopniu wyrazem akcji kulturalnej, ale najzwyklejszem szkodnictwem społecznem i kulturalnem. Szkodnictwem tem większem, że w Polsce szacunek dla kultury jest wogóle bardzo niski, czego typowym zresztą dowodem jest grasowanie „pracowitych", niesumiennych recenzentów.

PLEBISCYT CZYTELNIKÓW „WIADOMOŚCI LITERACKICH". Jak wiadomo, tegoroczną nagrodę za najwybitniejszą książkę 1935 r. otrzymał J. Wittlin za powieść p. t. *Sól ziemi.* Powieść tę uznała za najwybitniejszą nietylko „Akademja Niezależnych", ale także czytelnicy *Wiad. Lit.*, którzy urządzili plebiscyt. Wynik plebiscytu przedstawia się następująco: w głosowaniu wzięło udział 1013 osób. Głosów otrzymali: Wittlin *(Sól ziemi)* 304, Zegadłowicz *(Zmory)* 222, Szelburg-Zarembina *(Wędrówka Joanny)* 160, Nałkowska *(Granica)* 93, Fiedler *(Ryby śpiewają w Ukajali)* 68, Sławoj-Składkowski *(Strzępy meldunków)* 48, Wołoszynowski *(Było tak)* 39, Boguszewska i Kornacki *(Wisła)* 28, Krzywicka *(Kobieta szuka siebie)* 21, Łobodowski *(Rozmowa z ojczyzną)* 18, Kuncewiczowa *(Cudzoziemka)* 12. Oczywiście dane plebiscytu nie przesądzają o wartości utworów wymienionych i naiwny byłby sąd, któryby przypuszczał, że drabina wartości literackiej, podana przez czytelników, odpowiada ściśle i całkowicie znaczeniu utworów; niemniej sąd czytelników *Wiad. Lit.* jest socjologicznie bardzo ciekawy.

ANKIETA „PROSTO Z MOSTU". Na marginesie odpowiedzi na ankietę *Prosto z mostu* p. t. „Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w r. 1935?" notuje W. Wasiutyński: „Gdyby taką ankietę rozpisać 30 lat temu, niewątpliwie większość odpowiadających wymieniałaby powieści". Tymczasem procent pisarzy, wypowiadających się w ankiecie za powieścią jest stosunkowo nikły. Równocześnie zwraca autor uwagę na dane statystyki druków Bibljoteki Narodowej, z których wynika, że „w tej statystyce beletrystyka stoi na przedostatniem miejscu. Stosunek między „dokumentami społecznemi" a beletrystyką przedstawia się mniej-więcej jak 8:1". Autor zapatruje się pesymistycznie na rozwój powieści w przyszłości, uważając, „że epoka wybujałego rozkwitu powieści, wielkiej powieści, kształtującej życie, chyba już nie wróci", a to z tego powodu, że a) zanika sfera konsumentów powieści, b) powieść nie może ogarnąć problemów, pasjonujących współczesność". *(Prosto z mostu* nr. 5).

W. BĄK

KRONIKA

REFLEKSJE I UWAGI

Sensacyjny proces literacki między Miriamem-Przesmyckim i profesorem Pinim o prawa do wydawania dzieł Cyprjana Kamila Norwida dobiegł wreszcie końca po blisko dwu latach nieustannych apelacyj, powoływania nowych świadków i przeprowadzania badań przez rzeczoznawców.

Jak wiadomo, proces zakończył się wynikiem na korzyść prof. Piniego, ponieważ sąd stanął na stanowisku, że dzieła Norwida stanowią własność całego narodu i w żadnym wypadku nie mogą podlegać jakimkolwiek ograniczeniom wydawniczym czy nakładowym. Ten charakterystyczny wynik procesu może stać się precedensem do wielu analogicznych rozpraw, może w mocnym stopniu wpłynąć na zmianę poszczególnych paragrafów polskiego prawa autorskiego. Stosunki zachodzące bowiem między pisarzem a wydawcą nie są ściśle określone i unormowane. Kodeks Handlowy, który między innemi zajmuje się prawem autorskiem, nie przewiduje w swych orzeczeniach żadnych komplikacyj, mogących zaistnieć między autorem a wydawcą, nie określa bliżej okoliczności, przy których wygasa umowa o wydanie dzieła, nie precyzuje warunków przekładu na języki obce oraz następnych wydań wyczerpanych książek.

Dlatego też na naszym rynku księgarskim panuje tak zwane „korsarstwo" wydawnicze, przejawiające się w zmienianiu tytułów książek, jednoczesnem wydawaniu jednej i tej samej książki w kilku nakładach o różnej cenie i t. p. W tem „korsarstwie" celują specjalnie drobne firmy wydawnicze, niedoceniane, skutkiem małowartościowych wydawnictw, przez czynniki kompetentne. Niestety jednak tego rodzaju wydawnictwa dzięki swym poularnym książkom, schlebiającym najniższym instynktom niewyrobionego czytelnika osiągają bardzo wysokie nakłady i duże obroty finansowe. Choćby właśnie w celu ograniczenia możliwości i zasięgu tych „korsarzy" należy jaknajprędzej przeprowadzić nowelizację polskiego prawa autorskiego. Najwięcej bowiem szkód sprawia książka popularna, sensacyjna i płytka, rozchodząca się w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy pośród najszerszych warstw czytelniczych. Norwid dotrze do kilkuset czytelników — Courths-Mahlerową, Della i Sabatiniego czytają dziesiątki tysięcy.

*

Przed kilku tygodniami wydana została w Niemczech praca dr. Piotra Fischera, byłego wice-prezydenta rejencji opolskiej pod tytułem *Przeżycia w kraju granicznym górnośląskim w latach 1925 — 1933,* usilnie zalecana w biuletynach księgarskich jako poważne, autorytatywne źródło informacyjne.

Dotychczas w niemieckiej literaturze propagandowej uważano, że Ślązacy mówią „rozwodnionym" językiem polskim *(wasserpolnisch).* Doktór Fischer zrywa jednak z tym poglądem, oświadczając, że narzecze śląskie jest mieszaniną jakiegoś bliżej nieznanego języka germańskiego i staro-słowiańskiego, nie mającą nic wspólnego z językiem polskim. Według słów autora narzecze to miało się jeszcze zachować w „dzikich" wsiach śląskich, odciętych od wpływów świata cywilizowanego, cofniętych o kilkaset lat wstecz w rozwoju kulturalnym i religijnym. Ta „dzika" gwara jest zupełnie niezrozumiała dla kulturalnego Ślązaka, tak samo jak język polski, którego musi się uczyć narówni z innemi, obcemi językami. Zresztą dr. Fischer stwierdza, że Ślązacy równie słabo władają językiem niemieckim. Nasuwa się więc pytanie, jakiego właściwie języka używają mieszkańcy Śląska Opolskiego, skoro nie znają polskiego ani niemieckiego, a narzecze „dzikich" również jest dla nich niezrozumiałe?

Książka p. Fischera nie zasługiwałaby na zainteresowanie, gdyby nie fakt, że jej autor jest wysokim urzędnikiem państwowym Rzeszy Niemieckiej. Jej groteskowe „rewelacje" znajdą napewno wielu entuzjastycznych zwolenników, którzy na podstawie enuncjacyj byłego prezydenta uformują swoje sądy o Śląsku Cieszyńskim.

W okresie wytężonej współpracy gospodarczej między Polską i Niemcami takie wydawnictwo uważać należy conajmniej za niewskazane. Przypomina nam bowiem ono butny ton osławionej Hakaty z przed pięćdziesięciu lat. A przecież chyba nie o to chodziło autorowi *Przeżyć w granicznym kraju górnośląskim.*

A. CZYŻEWSKI

LISTY DO REDAKCJI

W. Szanowny Panie Redaktorze!

W Nr. 1(92) pisma *Bunt Młodych* ukazała się notatka, zarzucająca Towarzystwu „Ruch" współdziałanie „w kolportażu różnego typu antypaństwowych i antyspołecznych pisemek" i jednocześnie bojkotowanie wydawnictwa *Bunt Młodych.* W związku z tem, aczkolwiek dość niekonsekwentnie, tenże *Bunt Młodych* insynuuje Towarzystwu chęć odgrywania roli „jakiejś prywatnej cenzury". Napaść tę przedrukowało parę dzienników z różnemi komentarzami, wysnutemi zresztą wyłącznie z gołosłownych zarzutów *Buntu Młodych* i z faktu odmowy kolportowania nowego tygodnika satyrycznego *Szpilki.*

Jest to wraz z pretensjami *Buntu Młodych* pewnego rodzaju planowa już kampanja przeciwko polskiemu towarzystwu, zajmującemu się szeroką rozsprzedażą dzienników, czasopism i książek. Towarzystwo „Ruch" ma za sobą wieloletnią użyteczną służbę publiczną, najdalsze jest od jakichkolwiek cenzuralnych intencyj, a w działalności swej opiera się wyłącznie na zasadach handlowych. Idzie tu z reguły o warunki finansowe, a także i techniczne, na których Towarzystwo jest w stanie podejmować się rozsprzedaży dzienników i czasopism. W tej dziedzinie muszą istnieć pewne, wynikające zarówno z kalkulacji jak i organizacji „Ruchu", normy, których dla każdego kontrahenta zmieniać nie można. Olbrzymia większość wydawnictw polskich, bez względu na kierunek polityczny i stosunek do rządu, będąc lojalnie przez „Ruch" kolportowaną, rozumie to i nie ma najmniejszej przyczyny uskarżania się na jakiekolwiek lekceważenie przez „Ruch" ich słusznych interesów.

O powodowaniu się w stosunku do poszczególnych pism motywami natury politycznej w ciężkiej i skombinowanej pracy kolportażowej „Ruchu" nie może być mowy. Istnieje jednak w organizacji „Ruchu" niewątpliwa tendencja do uproszczenia jego funkcyj. Stąd pewna powściągliwość w zawieraniu umów kolportażowych z wydawnictwami, mającemi charakter napozór przejściowy, jak również z temi, które, wychodząc nieregularnie, zmuszają do prowadzenia zawiłych obrachunków i korespondencji, posiadając jednocześnie najzupełniej znikomą ilość czytelników. Na tem tle możliwe są jakieś pretensje, albowiem „Ruch" w samej rzeczy broni się od zbytniego komplikowania swoich zadań, jako że aparat rozsprzedawczy i pojemność kiosków mają określoną zdolność przepuszczalną i ta z dnia na dzień zwiększaną być nie może.

Ale to jest argument również najzupełniej handlowy, jakiemukolwiek zamiarowi „cenzurowania" poszczególnych wydawnictw zasadniczo obcy. Ci, co napastują w tej chwili „Ruch", wiedzą o tem doskonale, również jak o absolutnym objektywiźmie politycznym poważnej instytucji kolportażowej i jej wszystkich kiosków. Żadnej „propagandzie" i „cenzurze" „Ruch" nigdy nie służył. Jest jednak jego prawem, jako instytucji handlowej, prowadzenie wszelkiego kolportażu na zasadzie umów, odpowiadających obu stronom. I te decydują wyłącznie o stosunku do całej prasy polskiej.

Nie wyobrażamy sobie, ażeby prywatnemu przedsiębiorstwu, jakiem jest Towarzystwo „Ruch", mógł być narzucony kolportaż wydawnictwa, nieodpowiadający handlowym zasadom, co byłoby wyrazem najdalej posuniętego etatyzmu.

DYREKCJA SP. AKC. „RUCH"

REDAKCJA: Warszawa, Al. Ujazdowskie 20, telefon 9.24-00; czynna w poniedziałki, środy i piątki od godziny 18 do 19. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
ADMINISTRACJA: Warszawa, Al. Ujazdowskie 20, tel. 9.91-08; czynna codziennie. Prenumerata w kraju: mies. zł. 1.80; kwart. 5 zł.; zagranicą: mies. 3 zł., kwart. 8 zł.
Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 groszy za tekstem; 80 groszy w tekście. Zastrz. miejsca 25% drożej. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

Redaktor naczelny: WŁODZIMIERZ ANTONIEWICZ — Wydawca: za Towarzystwo Kultury i Oświaty JAN KASIŃSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.